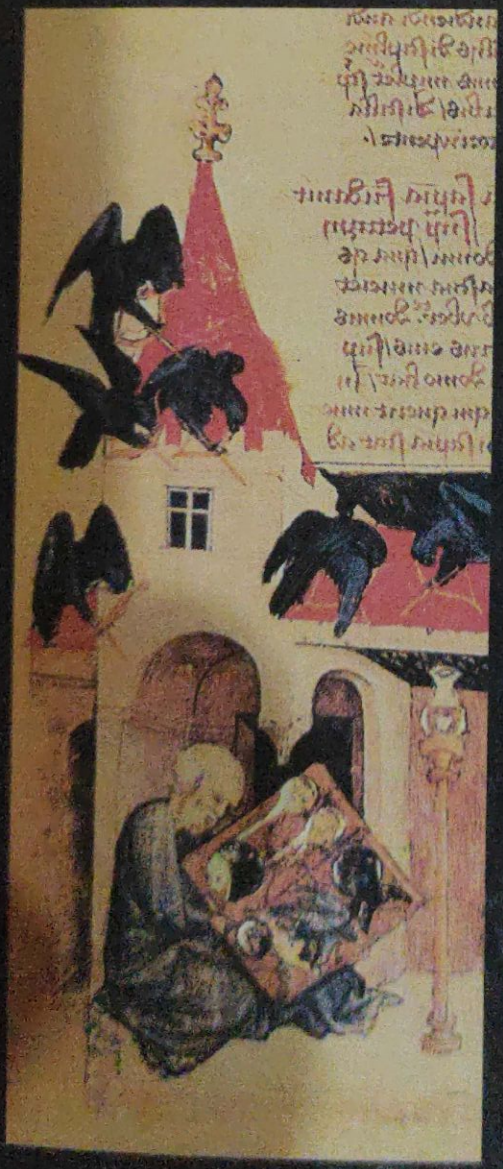
Florin Mihăescu

SHAKESPEARE
și piesele-basm



EDITURA HERALD

Scanned with OKEN Scanner

FLORIN MIHĂESCU

Shakespeare
ŞI PIESELE-BASM

EDITURA HERALD
București

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

În teatrul lui Shakespeare, ultimele trei piese: *Cymbeline*, *Poveste de Iarnă* şi *Furtuna* reprezintă nu numai o „ieşire din scenă" voită a autorului (cu patru ani înainte de moartea sa, în 1616), ci şi o nouă viziune de creaţie. Dacă până acum, Comediile, Dramele istorice şi Tragediile formau o *imago mundi* mai curând „realistă", desigur cu puternice semnificaţii spirituale, în ultimele piese perspectiva autorului se schimbă aproape radical. Socotind că a spus tot ce avea de spus cu mijloacele teatrului renascentist. Shakespeare face în ultimele piese un uimitor salt în mit. Evident, în tot teatrul lui simbolul joacă un rol de prim ordin fiind o expresie a structurii sacre a lumii, dar în aceste ultime piese, la care s-ar putea adăuga *Pericles*[1], simbolul devine predominant, structurându-se într-o realitate mitică totală, asemănătoare în bună măsură cu cea a basmelor din multe tradiţii. Din acest motiv, denumirea de „romances", dată de majoritatea exegeţilor acestor piese, ni se pare inadecvată şi insuficientă, numindu-le în consecinţă „piese-basm". Simbolul nu este aici doar un mod de expresie, ci un mod de existenţă, personajele şi întâmplările evocând lumea miraculoasă a omului tradiţional, mai degrabă decât pe cea contemporană autorului. Căci prin caracterul lor mitic, aceste piese devin vizionare, şi aproape profetice, prin unele din semnificaţiile lor, şi în consecinţă intemporale.

Vom spune şi aici, ca şi în celelalte volume asupra teatrului shakespearian publicate până acum, că lumea, în gândirea autorului, este structurată şi condusă de forţe care copleşesc umanitatea personajelor şi a actelor respective, fiind de natura unor puteri cosmice, văzute şi nevăzute din care motive eroii

---

[1] Piesa a fost inclusă în volumul F. Mihăescu, *Shakespeare şi teatrul Renaşterii* – Editura Rosmarin – 2001.

Scanned with OKEN Scanner

sunt dominați de un destin, greu de depășit dacă nu intervine ajutorul Providenței, ca manifestare a spiritualității supranaturale.

Aceste forțe reprezintă în fond cele trei lumi care alcătuiesc, în gândirea tradițională atât macrocosmosul, cât și microcosmosul (*spiritus, anima, corpus*), fiind definite de noi ca „jocuri" ale înțelepciunii, ale iubirii și ale puterii. Spre deosebire însă de destinul din tragedia antică, în lumea lui Shakespeare acesta nu este atotputernic, unele personaje putând să scape de sub tirania lui, în măsura în care cred și se supun voinței mai puternice a divinității. Căci viziunea autorului asupra lumii și existenței este una profund spirituală, chiar dacă nu explicit creștină, ci mai curând comună Tradiției universale.

Sensul universal al ideilor marelui dramaturg se manifestă dealtfel, pe lângă caracterul lor simbolic, și prin aspectele lor inițiatice, în bună parte esoterice, în măsura în care existența unor personaje, trecând prin moarte și înviere ca încercări spirituale, ajung în final la desăvârșirea Omului primordial, dacă nu chiar a Omului universal. Și din acest punct de vedere, Shakespeare este poate ultimul mare scriitor al lumii tradiționale, și primul al lumii renascentiste căreia îi întrevede un parcurs nu lipsit de semnificații apocaliptice. Poate în acest sens el este și „contemporanul nostru".

Scanned with OKEN Scanner

CYMBELINE[1] (1609)

Ceea ce frapează la un prim contact cu piesa *Cymbeline* este *aglomerarea de personaje şi întâmplări* care deconcertează nu numai bunul simţ ci şi imaginaţia cititorului sau spectatorului, făcând dificilă urmărirea întâmplărilor. Vreo 15 personaje principale, 12 secundare, plus 4 spectre, un zeu şi numeroase alte figuri din ambianţă, unele purtând două nume (3) sau apărând în travesti (2), creează o multiplicitate de chipuri care fac din această piesă una din tragediile cele mai încărcate şi mai dificil de urmărit. Socotind că unele din personaje sunt mai puţin individualizate, dificultatea de distingere şi separare devine şi mai neobişnuită pentru acceptarea noastră. Referindu-ne la întâmplările din piesă, acestea sunt nu numai numeroase, ci şi neaşteptate, cerând o deosebită disponibilitate şi concentrare din partea cititorilor pentru a le putea urmări şi înţelege, pentru a şi le putea apropia. Nu trebuie însă trasă de aici concluzia că această aglomerare este haotică şi fără sens, unul din sensuri putând fi tocmai acela de a sugera haosul unei lumi. Aşa cum o anumită linearitate a personajelor nu înseamnă schematism, ci este consecinţa faptului că reprezintă mai degrabă tipuri decât individualităţi, reprezintă măşti în structura unei lumi tradiţionale, ordonată şi ierarhizată, cel puţin în înfăţişarea ei ideală, chiar dacă aici intrată în criză. Căci *Cymbeline* este imaginea unei lumi profund afectată de dezordine şi convulsiuni interioare şi exterioare, chiar dacă până la urmă îşi va găsi echilibrul, după ce a trecut însă prin prefaceri radicale.

---

[1] Trad. Argintescu-Amza N.

Un alt aspect care frapează mai ales pe cititorul şi spectatorul de azi e ceea ce s-ar putea numi *neverosimilitatea* faptelor şi întâmplărilor, care, adăugată la mulţimea lor, nedumereşte şi chiar contrariază, sporind incapacitatea de a depăşi cadrele propriilor obişnuinţe şi mărind astfel neînţelegerea noastră. O piesă în care întâlnim surghiunuri, copii răpiţi, femei travestite, serenade, răzbunări, personaje ascunse în cufere pentru a pătrunde în alcovuri, otrăviri, refugieri în peşteră, trădări, întemniţări, regine nebune, tăieri de capete, război şi chiar apariţia unor spectre şi a unui zeu, deci aproape totul, o astfel de piesă ne miră şi ne lasă perplecşi nu atât pentru faptele în sine, care în fond se petrec oriunde şi se întâmplă de când lumea, ci pentru că nu sesizăm legătura cauzală dintre ele, necesitatea şi motivaţia lor, din această pricină lucrurile apărându-se cu neputinţă. Dar să fie această caracteristică imputabilă lipsei de luciditate şi de stăpânire a materialului din partea unui autor care a scris *Macbeth* şi *Hamlet*, piese din care sau la care nu se poate scoate sau adăuga nici măcar un singur vers, în ciuda „masacrelor" operate de regizorii de azi? Sau este mai degrabă o lipsă a noastră de aderare la aceste aspecte ale piesei, o incapacitate a cititorului şi spectatorului modern care nu se poate detaşa de individualism şi logică formală, de bun simţ şi realism, în receptarea unor întâmplări şi acceptarea unor personaje pe care totuşi spectatorul elisabethan le înţelegea şi la care chiar participa? Sursa neverosimilului este mai degrabă în uitarea noastră şi poate de aceea încercăm să prefacem aceste piese în spectacole contemporane, făcându-le cu adevărat neverosimile până la urmă.

Există însă şi o altă explicaţie, există posibilitatea ca lumea însăşi să devină la un moment dat neverosimilă, pentru că intrată într-o dezordine pe care omul n-o mai înţelege, dezordine care poate merge până la dezagregare, până la absurd. La începutul piesei, unul din cei doi Nobili care fac punctul stării Britaniei spune:

Primul Nobil Totul e restriște-n aparență.... (I, 1)

Iar în ultimul act, însuşi regele Cymbeline se întreabă:

Scanned with OKEN Scanner

Cymbeline Se-nvârte oare lumea-ntreagă? (V, 5)

Această replică, mai ales, am mai auzit-o şi în alte piese shakespeariene, piese în care lumea era „out of joint" (Hamlet). Şi poate că aceasta este sursa reală a ceea ce nouă ni se pare neverosimil şi de neînţeles.

Cymbeline nu este aşadar un conglomerat, ci mai curând o *sumă* a tipurilor, temelor şi semnificaţiilor întâlnite în aproape tot teatrul sakespearian de la dramele istorice la comedii şi până la ultimele tragedii. Am mai întâlnit o astfel de abordare integratoare a lumii şi existenţei mai ales în *Pericles*, piesa imediat anterioară. Ceea ce însă în *Pericles* era o desfăşurare aproape lineară de evenimente extinse pe o lungă perioadă şi într-o vastă zonă geografică dominată de mare, se prezintă în *Cymbeline* ca un conflict multiplu, foarte ramificat, dar totuşi concentrat într-un timp limitat şi circumscris în câteva locuri bine definite. În fond, *Pericles* şi *Cymbeline* reprezintă cele *două mari tipuri* de existenţă şi devenire, *cel epic şi cel dramatic*, cel al călătoriei – aventură şi cel al conflictului, al luptei. Modelul lor mitic îl întâlnim în Odiseea şi Iliada sau în Ramayana şi Mahabharata, iar prototipurile lor cereşti sunt căutarea lui Osiris de către Isis sau a Proserpinei de către Demeter pe de o parte, şi lupta între Zei şi Titani sau între Centauri şi Lapiţi pe de altă parte. Primul tip de devenire este un voiaj, o rătăcire sau un pelerinaj, o căutarea pentru regăsirea centrului sau a unui simbol sacru pierdut. Al doilea tip este mai ales o luptă între forţe contrarii pentru stăpânirea aceluiaşi centru sau lucru pierdut. Ambele tipuri sunt desigur simbolice, reprezentând o questă sau un război sacru, iniţiatic, la capătul căruia eroii ating un grad de spiritualitate marcat de unitate şi armonie. Destul să spunem, pentru a ilustra aceste două tipuri, că în *Pericles* e vorba de rătăcirile pe mare ale eroului fie în căutarea iubirii, fie pentru regăsirea soţiei şi a fiicei pierdute, simboluri ale unităţii şi ale tradiţiei spirituale, în timp ce în *Cymbeline* evenimentele se axează pe lupta pentru putere între Britani şi Romani, ca şi pe conflictul între dragoste

și patimă dintre Imogen și Posthumus, care se termină cu regăsirea armoniei pierdute.

Această tipologie, dacă nu are alt rost, evidențiază totuși o anumită ordine în marea aglomerare de oameni și fapte de care am vorbit. Mergând mai departe cu încercarea de a esențializa multiplicitatea, vom spune că diversitatea temelor din *Cymbeline* se încadrează *în cele trei mari jocuri cosmice* pe care le-am întâlnit și pe care se axează întreaga operă shakespeariană. Astfel, problema succesiunii la tronul lui Cymbeline, regele Britaniei, care duce la rivalitatea dintre Imogen, fiica regelui, și Cloten, fratele ei vitreg, susținut de regină, se înscrie evident în tema luptei pentru putere care domină toate dramele istorice și majoritatea tragediilor, ca de altfel, într-un plan mai extins, și războiul dintre Britani și Romani pentru plătirea tributului către Roma. Pe de altă parte, iubirea dintre Imogen și Posthumus, pusă la încercare de uneltirile demonice ale lui Iachimo, ca și de gelozia lui Posthumus sau de poftele lui Cloten, constituie axul în jurul căruia se înfășoară și desfășoară jocul iubirii, care domină toate comediile. În sfârșit, existența lui Belarius, retras în munți cu cei doi fii ai lui Cymbeline, departe de tumultul cetății, este un aspect al acestei înțelepciuni prezentă în comedii, dar aproape absentă din tragedii, înțelepciune personificată acolo mai ales de bufoni și nebuni.

Chiar și numai din cele spuse până aici, *Cymbeline* nu apare ca o piesă ruptă de ideile teatrului shakespearian, ci dimpotrivă ca o concentrare a acestor idei într-o încercare a autorului de a găsi noi căi pentru a depăși impasul tragic, fără să nege viziunea de ansamblu ci doar s-o poarte departe ca semnificație și înălțime. E ca și cum autorul s-ar cita de multe ori pe sine însuși, și-ar cita propria operă într-un fel de reamintire înainte de momentul morții, nu ca sfârșit, ci ca o poartă spre nemurire.

Cele trei mari teme vom încerca să le urmărim și noi, degajându-le din aparenta îngrămădire de personaje și întâmplări, într-o tentativă de a aduna ce e risipit, abstrăgând chintesența.

Scanned with OKEN Scanner

A. Jocul Puterii, ca separație

A.1. – Lupta internă pentru putere.

Cu *Cymbeline* Shakespeare se întoarce în lumea vechii Britanii legendaro-istorice, în care mai poposise odată cu *Regele Lear*. Ca şi acolo, bătrânul rege Cymbeline, contemporan în piesă cu Octavian August, împăratul Romanilor, este confruntat cu problema succesiunii la tron, care în lipsa celor doi fii ai săi, răpiți cu 2o de ani în urmă şi socotiți morți, îi revine de drept fiicei sale Imogen. Cum însă aceasta s-a căsătorit, împotriva dorinței tatălui său, cu un nobil sărac Posthumus, Cymbeline îl surghiuneşte pe soț şi o întemnițează pe fiica sa. Iată dar că lipsa de înțelegere şi mânia îl împing pe rege la nesăbuință, la *o alegere greşită*, ca şi în *Regele Lear*. Şi alegerea este cu atât mai greşită cu cât regele ar fi vrut să-i dea ca soț fiicei sale pe Cloten, fiul reginei dintr-o altă căsătorie, aşa cum Imogen este fiica regelui dintr-o primă căsătorie. Regina este deci mama vitregă a Imogen-ei, iar Cloten îi este frate vitreg. Luând de soț pe Posthumus şi nu pe Cloten, Imogen îşi justifică alegerea:

Cymbeline Tu pe-al reginei fiu puteai să-l iei!

Imogen Că n-am putut, sunt fericită. Am ales
Un vultur, lepădând un uliu doar.

Cymbeline Ales-ai doar un cerşetor, vrând tronul
Într-un jilț josnic să-l preschimbi. (I, 1)

Inutil să mai adăugăm că în acest conflict pentru succesiune, Regina ia partea fiului său care, aşa cum se va vedea, e un netrebnic. Se constituie astfel un cuplu malefic mamă – fiu care se va opune cuplului luminos: Imogen – Posthumus, între care regele Cymbeline înclină balanța spre nedreptate.

Apare astfel evident chiar de la început că în *lupta pentru putere* Răul îşi manifestă prezența virulentă, aruncând Britania în dezordine. Încă odată, ca în mai toate tragediile, Puterea şi Răul sunt inseparabile, mai ales când echilibrul firesc într-o mo-

Scanned with OKEN Scanner

narhie se tulbură. Ceea ce e mai grav e că aici nu e vorba de o uzurpare a puterii din afară, ci de o degradare a ei dinlăuntru, monarhul însuşi greşind în alegerea sa. Suntem deci, mai aproape de *Regele Lear*, decât de *Iuliu Caesar* sau *Macbeth*.

Caracterul infernal al cuplului Regină – Cloten este de netăgăduit, cum ne-o spune şi unul din nobilii de la curte.

Al 2-lea Nobil Un diavol atât de şiret, precum
E maică-ta, putut-a să aducă
Pe lume astfel de măgar? Femeie
Ce-nlătură din drum orice cu mintea-i...
...Ce-nduri, divină Imogen! Între un tată slab
Condus de-o mamă vitregă... (II, 1)

Adevărata faţă malefică a acestui cuplu nu este deci Cloten, un om laş, josnic, senzual care va încerca să ajungă la tron peţind-o pe Imogen şi mai apoi urmărind-o ca s-o violeze şi chiar s-o ucidă. Adevărata *faţă a Răului este Regina* care cu o inteligenţă perfidă, atât de caracteristică demonului, va pune la cale otrăvirea Imogen-ei şi chiar pe aceea a lui Cymbeline, în disperare de cauză.

De toată această urzeală diabolică Regele află abia la sfârşit, orbit cum e de orgoliu şi mânie. Cum planul Reginei eşuează, ea va înnebuni, sfârşind în chinuri. Apropierea de Lady Macbeth este evidentă. Ea nu are nume propriu în piesă, semn că reprezintă o forţă impersonală, chiar o funcţie malefică cu rol important în epocile de decadenţă, fiind, ca simbol al substanţei inferioare, al tălpii iadului, mai virulentă decât Răul sub chip masculin, de la care împrumută totuşi inteligenţa şi puterea, semn de masculinizare, de androginat malefic.

O *altă greşeală* săvârşită de Rege a avut loc cu 20 de ani înaintea începerii piesei: atunci a fost surghiunit sfetnicul Belarius, în urma unei false acuzaţii de trădare. Ca urmare Belarius a fugit în munţi, dar i-a răpit lui Cymbeline pe cei doi copii mici Arviragus şi Guiderius, pe care Regele îi crede morţi, ei socotindu-l tată pe Belarius. În momentul acţiunii, cei doi copii sunt tineri vânători, trăiesc într-o peşteră şi au dreptul, fără să ştie, la succesiunea tronului Bretaniei. Fără să-l cunoască, ei îl

Scanned with OKEN Scanner

vor omorî pe Cloten pe care-l întâlnesc în munți, venit s-o caute și s-o ucidă pe Imogen. Înfumurarea și sfidarea lui Cloten îl provoacă pe Guiderius care-i taie capul aruncându-l pe râu. Astfel, pretendentul nelegitim este îndepărtat de la tron. În finalul piesei, când Belarius dezvăluie adevărata origine a lui Arviragus și Guiderius, aceștia devin moștenitorii lui Cymbeline, restabilindu-se astfel legitimitatea puterii.

În lupta pentru putere Răul este pe cale să învingă în *Cymbeline*, ajutat de slăbiciunea regelui, mai ales de orgoliul și mânia lui. Până la urmă însă, mașinațiile Reginei și ale lui Cloten se întorc împotriva lor, iar justiția este restabilită. Situația este totuși diferită față de aceea din *Macbeth* și *Regele Lear*, unde Răul este combătut pe față de eroismul reprezentanților legitimi ai puterii (Malcolm, Kent etc.). În Cymbeline, moartea lui Cloten este o întâmplare, voită de zei:

Arviragus Întâmplă-se cum zeii au vroit;
Oricum ar fi, bine făcut-a al meu frate. (IV, 2)

Și Regina moare nebună, apăsată de propriile-i nelegiuiri:

Cornelius Cu vremea, subjugat, pe fiul ei
Moștenitor să-l faceți v-ar fi-mpins.
Ciudata lui plecare țelul
Zădărnicindu-i, ea din deznădejde,
Părându-i rău că nu-și împlinise uneltirea,
În prada-acestei disperări, muri. (V, 5)

În această piesă, așadar, e vorba mai mult de autodistrugere a Răului și de o intervenție divină, decât de lupta conștientă și eroică a omului. Cloten moare prin propria-i lașitate și netrebnicie, iar Regina moare din disperarea de a nu fi reușit, așa cum în basme Satana crapă uneori de ciudă, recunoscând-se învins de puteri mai mari. Este aproape o sinucidere a demonului, ceea ce nu face decât să-l damneze și mai mult.

Recunoscându-și greșeala, Cymbeline va fi iertat de zei:

Cymbeline Dar, fiica mea, la minte-ntreg n-am fost:
Greu ai simțit-o! Zeii să m-ajute!... (V, 5)

Vina lui a fost aceea de a se fi lăsat înșelat de propriile-i defecte și slăbiciuni, prin care Răul s-a infiltrat și el nu l-a recu-

Scanned with OKEN Scanner

noscut. Căința îl salvează, dar Cymbeline nu are dimensiunile eroice şi tragice ale lui Lear. Dacă deplângeam, în comentariul la *Regele Lear*, faptul că uciderea tragică a Cordeliei îl condamnă la moarte şi pe Lear aruncând sfârşitul piesei în disperare, iată că aici Imogen este salvată de cer (prin moartea lui Cloten) şi odată cu ea e salvat şi Cymbeline. Ceva s-a schimbat în universul tragediilor shakespeariene şi acest ceva nu e nici virulența Răului, nici eroismul omului, ci hotărârea cerului de a interveni, misericordia lui.

A.2. – Lupta externă pentru putere.

În *Cymbeline*, lupta pentru putere din sânul regalității şi al Britaniei, se dublează şi cu o altă luptă, cu un adevărat război între Romani şi Britani, pentru independență şi libertate, război care îmbracă un caracter legitim şi pe care Regele îl poartă cu îndreptățire deci. Fără să aibă un suport istoric bine definit, piesa se desfăşoară totuşi într-un cadru real, în perioada luptelor Romei pentru cucerirea Celților din Britania. Într-adevăr, după pătrunderea lui Iuliu Caesar în Britania, la care se face referire, în piesă, războaiele s-au extins în vremea lui Octavian August.

Lucius Când Iulius Cezar, încă neuitat,
– Căci amintirea-i dăinuieşte vie
În cuget, în auz încă mai sună,
Joacă-n priviri, ba stăruie pe limbă –
Când el a cucerit Britania... (III, 1)

Unul din aceste războaie se poartă în piesă între Cymbeline şi generalul roman Lucius. Personajele sunt mai mult legendare, unele luate din cronica lui Holinshed, altele create de autor, dar realitatea şi mai ales semnificația faptelor e cu atât mai puternică cu cât este amplificată de legendă.

Cymbeline este singura tragedie în care patria, ceea ce numim astăzi sentimentul național, este exaltată chiar de personajele negative aşa cum nu mai fusese de la dramele istorice, de la *Henry V*.

Scanned with OKEN Scanner

Cloten: Cezari s-or înălța destui, înainte ca
Alt Iuliu Cezar să se mai ivească.
Britania o lume-i astăzi,
De sine stătătoare, şi tribut
Nici nu va mai plăti un ban...

Regina ... Aici nici Cezar n-a prea izbândit;
Nu s-a mai grozăvit cu vorbele-i
Ruşinea cea dintâi pe care el
A suferit-o! – Nedepărtat de coastă,
De noi a fost bătut de două ori... (III, 1)

Cu toată admirația pe care autorul o are pentru Iuliu Cezar, tipul de monarh tradițional căruia i-a închinat o piesă, el nu poate să nu slăvească pe vechii Celți, strămoşii săi, şi țara lor. Căci aici legitimitatea nu se bazează atât pe un patriotism național şi sentimental, ci pe o îndreptățire strămoşească, atestată legendar.

Cymbeline Spune-i dar lui August
Cezar că Mulmutius mi-i strămoş,
El legea noastră rânduit-a, lege
A cărei împlinire sabia lui Cezar
A violat-o (...)
Mulmutius ne dete legiuirea,
Întâiul ce-a purtat cunună de-aur / Ca rege. (III, 1)

Iată aşadar că Romanii luptă aici nu numai împotriva unui popor şi a unei țări, ci împotriva unei legi străvechi, a unei ordini supraumane. Luptele capătă astfel importanța unui război sacru de apărare a unor vechi orânduiri tradiționale, aşa cum au avut-o şi luptele Troiei împotriva Grecilor, la care se face aluzie în piesă. Deşi autorul are o admirație pentru Romani, pe care a exprimat-o în tragediile romane şi pe care o reafirmă aici, este evident însă că în conflictul care s-a declanşat el nu poate fi decât de partea strămoşilor săi, cu atât mai mult cu cât împăratul Romanilor este acum Cezar August, pe care Shakespeare nu-l agreează, aşa cum a arătat-o în *Antoniu şi Cleopatra*, şi cum o repetă şi aici.

Scanned with OKEN Scanner

Cymbeline Neobrăzata Romă storsu-ne-a tributul,
Să ştii că liberi fost-am pân-atunci;
Ambiția umflată a lui Cezar...
Spre marginile lumii pregătită
Să se întindă – izbutit-a jugul
Pe noi să-l pună, însă fără drept! (III, 1)

Prin Cymbeline şi Belarius, dar şi prin Posthumus şi Pisanio, şi chiar prin Regină, se expune în această piesă, desigur fragmentar, o viziune tradițională, asupra puterii şi patriei, asupra legitimității strămoşeşti. Mai mult, fiind vorba de o insulă ocrotită chiar de Neptun, Britania capătă dimensiunile unui centru tradițional pe care-l apără acum Cymbeline.

Regina Aminte vă aduceți,
Mărite doamne, de strămoşii noştri!
Gândiți-vă la vitejia înăscută
A insulei acesteia, ce stă prinsă,
– Precum lăcaşul lui Neptun – de stânci
Şi-n jur mugesc sălbaticele valuri... (III, 1)

Această viziune explică eroismul cu care aproape toate personajele iau parte la lupta împotriva Romanilor. Nu există în această piesă trădare pe câmpul de luptă, Chiar Posthumus, deşi surghiunit de Cymbeline, venit cu armata romană în Anglia, luptă până la urmă alături de Britani. Iar Belarius, şi el surghiunit, este cel care-i salvează, împreună cu cei doi feciori, pe Britani de la înfrângere şi pe Cymbeline de la moarte. În această piesă, conflictele personale sunt uitate când e vorba de salvarea țării. Până şi Cloten are accente de patriotism, ca şi cum demonul însuşi ar fi de partea Britaniei. Repetam, de la *Henry V.* nu a mai avut Shakespeare o viziune eroică de atâta intensitate privind patria ca domeniu al unei continuități tradiționale, al unei ordini străbune.

Viziunea eroică în *Cymbeline* nu este însă numai rezultatul unor virtuți omeneşti, a curajului şi vitejiei omului. În acest război intervin şi forțe mult mai mari. Mai întâi Destinul istoriei, care, prin gura Prezicătorului, îi vede învingători pe Romani.

Scanned with OKEN Scanner

Prezicătorul Vedenia, de zei trimisă azi-noapte
Prin post şi rugă veste îmi dădu:
Văzut-am pasărea lui Jupiter
În zbor, romanul vultur, înălţat,
Pornind din miazăzi cel umed
Spre partea noastră din apus, şi-aici
Pierind sub razele de soare... (IV, 2)

Dar e un destin prevestit cu ajutorul zeilor şi care se împlineşte aici, deşi Romanii pierd bătălia din munţi, câştigă războiul. În această bătălie apoi Britanii nu sunt singuri.

Postumus Domnul meu,/
Nu te-osândesc, căci toţi păreau pierduţi
De nu intra în luptă cerul însuşi... (V, 3)

În sfârşit, cerul se manifestă direct în visul lui Posthumus şi anunţă prin glasul lui Jupiter victoria Britanilor.

...atunci năpastele lui Posthumus se vor sfârşi,
Britania
va fi norocită, şi va înflori în belşug şi pace. (V, 4)

E ca şi cum vulturul lui Jupiter s-ar opune vulturului roman, restabilind echilibrul universal.

Şi totuşi, cei care hotărăsc soarta războiului nu par să fie nici destinul nici numai zeii, ci omul cu ajutorul zeilor. Eroismul lui Belarius şi a fiilor lui Cymbeline, fac ca balanţa războiului să încline în favoarea Britanilor. Scena din munţi de la Milford Haven, are o importanţă capitală în acest conflict. Aici se schimbă soarta războiului.

Iachimo Nobleţea ta, Britanie, de-ntrece
Pe-acest tărâm atât de simplu,
Voi sunteţi zei, bieţi oameni suntem noi.

Lucius E-o zi cu-ntorsături ciudate. Aşadar
Să ne-ntărim se cade, ori fugi-vom! (V. 2)

În munţi s-a retras Belarius după surghiun, cu cei doi copii ai regelui, acum flăcăi de peste 20 de ani. În munţi se dă bătălia dintre romani şi britani. Aici este ucis Cloten şi este salvată de la moarte Imogen, aşa cum vom vedea. Tot aici Cymbeline cade prizonier şi este salvat de Belarius şi de fii săi. Aproape toate

Scanned with OKEN Scanner

personajele din piesă trec prin această scenă din munți și se transformă, sau pier. *Muntele* devine astfel locul tuturor metamorfozelor, și al adevărului. În cursul bătăliei Cymbeline își dă seama de greșelile lui și de singurătatea în care se găsește.

Cymbeline Ce greu mă-ncearcă cerul! Imogen,
Ce-i însăși fericirea mea, plecată!....
Regina mea, în stare groaznică
În timp ce lupte crâncene mă-amenință!
Iar fiule ei, de care-aveam nevoie,
Lipsește. Lovituri mă frâng... (IV, 3)

Această bătălie este pentru el un revelator care-i va reda echilibrul și autoritatea de monarh. În cele din urmă, deși învingător în bătălie, în care chiar generalul roman Lucius e făcut prizonier, Cymbeline acceptă să plătească tribut Romei, pentru a avea o pace durabilă. Este ceea ce se numește, în termeni politici, un compromis. Dar totul devine posibil prin voința zeilor care-și impun justiția, echilibrând forța Imperiului Roman (aspect cantitativ) cu eroismul Britanilor (aspect calitativ), puterea cu virtutea, și mai ales cu simțul sacrificiului. În împăcarea finală, Cymbeline repune în drepturi pe cei năpăstuiți care i-au salvat viața, liberează pe prizonieri, și cruță viața celor nedrepți. În aceeași scenă, recunoscându-și greșelile, el slăvește pe zei, care-i iartă nedreptățile, așa cum și el le iartă pe cele ale învinșilor și supușilor săi.

În *Cymbeline* poate mai mult decât în oricare tragedie, în afară de *Troilus și Cressida*, Shakespeare pune problema eroismului unui popor în luptă pentru existență și libertate. Britanii se găsesc în această piesă față-n față cu Imperiul Roman, în aceeași situație ca și cetatea Troiei în fața coaliției Helenilor: moartea eroică sau supunerea. Britanii reușesc deocamdată să supraviețuiască fără să cadă în sclavie: o fac cu prețul tributului. O cedare materială la dă, pentru un timp, libertatea morală și spirituală. Aceasta pare să fie istoria atunci, în vremuri încă tradiționale, acesta și gândul autorului despre istorie. Compromisul e numai de suprafață, căci Britania își păstrează

Scanned with OKEN Scanner

fiinţa, chiar dacă îşi jertfeşte buna stare. Cât timp mai sunt eroi, ca în *Cymbeline*, fiinţa mai poate fi păstrată şi regenerată. Vai de cei care, lăsându-se pradă Răului şi luptei pentru putere, îşi pierd libertatea, căzând sub braţul forţei, va spune în *Hamlet* acelaşi autor.

Aşadar *Cymbeline*, care începe ca o tragedie naţională evită până la urmă tragicul. Îl evită prin *eroism şi sacrificiu.* Acolo unde regele însuşi greşeşte, Belarius şi cei doi feciori răscumpără greşeala, nerăspunzând cu răzbunare pentru a compensa ceva, ci cu iubire de ţară, cu luptă până la sacrificiu, ceea ce-l salvează şi pe Cymbeline şi Britania. La fel Posthumus, surghiunit de rege, va lupta alături de oştile lui, contribuind la victorie. De altfel lupta din munţi o vedem prin ochii lui care-i descrie astfel pe cei trei viteji:

Posthumus Cu chipuri / De mască vrednice, mai chipeşe
Decât acelea ce se-ascund ori şovăie!
Drum slobozesc, strigând spre cei ce fug:
"În Anglia doar cerbii mor fugind!
În bezna grea fugarii vor pieri! / Opriţi "...
Cei trei, în fapte preţuind
Trei mii, căci trei actori întregul rost
Al trupei pot să-l mântuie cu-o vorbă: / Opriţi! (V, 3)

Poate părea curios că autorul vede pe războinici ca pe nişte actori, dar e încă o dovadă că teatrul în genere şi cel al lui Shakespeare în special, este o scenă pe care se dau bătăliile lumii. În acest sens, expresia „teatrul de război" e foarte semnificativă.

Masca pe care o poartă Belarius şi cei doi feciori este masca eroismului, a sacrificiului şi a morţii care-i face nemuritori. E masca simbolică a leului britanic care învinge acvila romană (V,3). Lucius, generalul roman purtător al unei lumini exterioare (glorie, orgoliu) este învins de Belarius în care se întâlnesc parcă zeii Apollo (bel) şi Marte (arius).

Alături de virtuţile omului, luptă parcă şi firea, şi muntele, înfrăţit cosmic cu omul, şi destinul însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Seniorul Ce straniu!
O trecătoare-ngustă, un om bătrân /
Şi doi băieţi. (V, 3)

Această trecătoare în care sunt învinşi Romanii, e poarta strâmtă prin care marele Imperiu (exterior) nu poate trece în lumea Britaniei, mică prin dimensiuni dar mare prin virtuţi strămoşeşti, tradiţionale. Muntele şi trecătoare devin astfel un centru pe care cei trei îl apără ca păzitori ai pragului. Şi o pot face pentru că în ajutorul lor vin zeii.

1-ul Căpitan Slăvit să fie Jupiter! Chiar Lucius
Fu prins; se pare că bătrânul şi
Cei doi feciori erau chiar îngeri. (V, 3)

Mai mult deci, cei trei bărbaţi, prin har divin, devin ei înşişi îngeri apărători, devin zei. Istoria trece aici în legendă. Istoria e poate de partea Romanilor, dar legenda e de partea Britanilor. Un centru cosmic, muntele, este apărat de cei trei „ îngeri" ca triadă vizibilă a unui centru spiritual. Când acest centru se va oculta, ca în *Regele Lear*, tragedia va pune stăpânire pe Britania, Graal-ul se va retrage şi cavalerii lui vor pieri. Acum însă, suntem încă în vremile eroice, când sacrificiul uman e încă destul de puternic pentru a compensa decăderea puterii temporale, când Răul nu e atât de virulent, când Belarius – înţeleptul îl mai poate încă salva pe Cymbeline – monarhul. Şi îl mai poate salva încă prin recunoaşterea greşelilor, ceea ce atrage iertarea şi ocrotirea zeilor.

Cymbeline Osândă nobilă! Un ginere
Mă-nvaţă ce înseamnă generozitatea:
Iertare! Iată vorba!...
... Slăviţi să fie zeii! către nări
Să li se-nalţe fum învolburat
De pe-ale noastre sfinte-altare.
Vestiţi norodului slăvită pace! (V, 3)

Fără Zei, Răul nu mai poate fi înfruntat şi învins, iar armonia nu mai poate fi stabilită. Recursul la sacru rămâne singura posibilitate de salvare a omului şi a lumii.

Scanned with OKEN Scanner

B. Jocul Iubirii – ca reunificare

Tot ce s-a spus până acum, urmărind problema puterii şi a răului în această piesă, era centrat pe regele Cymbeline. Şi totuşi, ca prezenţă semnificativă, personajul cel mai important ni se pare a fi Imogen, fiica regelui. Pentru prima dată după ciclul tragediilor, iubirea pare să-şi reclame, dacă nu chiar să-şi reia, nu numai dreptul la existenţă, dar şi datoria de a se opune destructivităţii puterii, datorie de a încerca să învingă răul, chiar dacă după îndelungi suferinţe şi cu preţul unor mari sacrificii. Ne întoarcem aşadar la vremile mai mult sau mai puţin luminoase din comedii? Da şi nu, pentru că ceva totuşi s-a schimbat în lumea şi în viziunea autorului, ciclurile sunt în realitate spirale care-şi desfăşoară devenirea în planuri diferite, cu semnificaţii care le proiectează în atemporal. Să încercăm aşadar să vedem ce ne poate aduce nou Imogen şi iubirea care se înserează în tragedia puterii, încercând să-i schimbe, dacă nu cursul, cel puţin sensul final şi perspectiva viitoare.

B.1. – Nunta otrăvită

După cele întâmplate, se poate spune că declanşarea marilor conflicte din piesă este provocată direct de Cymbeline, dar indirect de Imogen prin căsătoria cu Posthumus, căsătorie contrară voinţei regelui care l-ar fi dorit de ginere pe Cloten, fiul reginei dintr-o altă căsătorie. Starea conflictuală mocnea mai de mult în familia regală – rivalitatea dintre Imogen, moştenitoarea legală şi Cloten, fratele vitreg, pentru succesiunea la tron – dar ceea ce o precipită este această căsătorie cvasisecretă a Imogenei cu Posthumus. Iată că un act care restabileşte unitatea în dualitate prin iubire, este socotit de rege ca fiind dăunător puterii şi intereselor sale. Era ca şi cum răul, neputând tolera tendinţa spre unificare a omului, îi opune imediat represiunea şi

Scanned with OKEN Scanner

dezordinea: surghiunul lui Posthumus la Roma şi claustrarea Imogenei.

Imogen Nu sunt / De-a voastră furie înspăimântată;
Mi-s zbuciumul, şi frica, şi durerea
Înăbuşite!...

Cymbeline Dincolo de lege, de cuviinţă?

Imogen Da, şi de nădejde, şi de disperare
Şi dincolo de orişice cuviinţă.

Cymbeline Tu pe-al reginei fiu puteai să-l iei!

Imogen Că n-am putut, ferice sunt! Ales-am
Un vultur, lepădând un uliu doar!

Cymbeline Ales-ai doar un cerşetor, vrând tronul
Într-un jilţ josnic să-l preschimbi (...)
(...) Socot că eşti nebună!

Imogen Aproape, sir. Doar cerul să mă vindece! (I, 1)

Iată cum iubirea apare ca nebunie în ochii puterii, semn că dezordinea e înaintată. Dar ea rămâne mai puternică decât mânia şi voinţa regelui, mai puternică decât speranţa şi chiar decât credinţa (Past hope... past grace...). Este o afirmare neauzită încă în tragedii.

Are însă vreo vină Posthumus în această explozie de furie a Regelui? Poate pe aceea de a fi sărac, deşi originea lui e dintre cele mai alese!

1-ul Nobil ...o astfel de făptură / De-ai măsura pământu-n lung şi-n lat
La fel cu el nu poţi găsi; tot afli
Ceva ce nu-i aidoma (...)
(...) O pildă pentru tineri, pentru vârstnici
Oglindă, împodobindu-i; pe bătrânii
Neputincioşi copilu-i îndruma. (I, 1)

Posthumus nu poate fi deci în nici un fel incriminat, căci este un model de urmat. Sau poate e Imogen de vină? Poate doar prin mândria ei şi prin tăria de a se opune mâniei regelui. Motivul conflictului este orgoliul regelui, care dezlănţuie actul

Scanned with OKEN Scanner

represiv, şi nu mândria fiicei, care se detaşează de contingent, nerecunoscând altă autoritate decât iubirea însăşi, şi Cerul.

Imogen — În moartea însăşi, restriştе mai cumplită
Nu poate fi (...)
(...) La el mă voi gândi în clipe-anume;
Ba i-aşi fi spus şi când anume;... (I, 1)
... Ori, pentru rugă, întâlnire-n cer
Puteam să-i hotărăsc, în zori, la prânz,
Ba chiar la miezul-nopţii, ruga noastră
S-o împletim, căci cânt în cer cu el...
... Ne întrerupe mâniosul tată
Chiar între două vorbe; şi asemeni
Tiranicului vifor de la nord
A scuturat toţi mugurii în floare. (I, 3)

Un conflict de familie, prefăcut de lupta pentru putere într-un conflict regal, proiectat dincolo de marginile lumii de iubirea care se opune: ecouri din *Regele Lear* străbat în acest început de tragedie.

Vina acestei dezlănţuiri de patimă este deci în conştiinţa regelui care pune mai presus puterea decât iubirea. Profitând de această dezordine regală, răul se va manifesta din ce în ce mai vizibil şi în planul exterior, prin Regină şi prin fiul ei Cloten. Cu proasta lui hotărâre şi cu orbirea mâniei sale, regele nu face decât să-i pregătească înstăpânirea peste lume. Iată aşadar, cum o nuntă, în loc să fie prilej de unificare şi armonie, declanşează multiple rivalităţi şi conflicte. Ea ca şi cum piesa ar începe cu sfârşitul comediilor şi s-ar petrece dincolo de cortina trasă peste o aparent fericită căsătorie. Curtea Britaniei se rupe în două, în loc să se adune în jurul acestei căsătorii. De-o parte Regele, Regina şi Cloten, de alta Imogen, Pisanio, bătrânul slujitor, şi Posthumus, plecat în surghiun la Roma. Ca şi în *Pericles*, deşi din alte motive, nunta nu pune capăt unor tribulaţii, ci abia le dezlănţuie. Să fie de vină nunta şi iubirea, sau mai degrabă iubirea nu mai poate realiza efectiv armonia din cauza gradului înaintat de decădere a lumii? Situaţia e mai asemenea celei din

Scanned with OKEN Scanner

tragedii, decât acelei din comedii. Şi întâmplările ulterioare par să confirme acest lucru.

Răul odată declanşat încearcă să pătrundă mai adânc. După ce a spart unitatea familiei regale, încearcă acelaşi lucru cu *unitatea căsătoriei*. Iubirea lui Posthumus pentru Imogen pare neasemuit de mare căci Imogen e peste fire de frumoasă şi virtuoasă:

Posthums O laud chiar atât cât o preţuiesc-ca pe diamantul acesta.

Iachimo Şi anume cât îl preţuieşti?

Posthumus Mai mult decât orice pe lume (....) nu e lucru de vânzare, fiind un dar de la zei,

Iachimo Pe care zeii vi l-au dăruit?

Posthumus Pe care, cu ajutorul zeilor, îl voi păstra. (I, 4)

Dar în Italia, unde e adăpostit de Philario, un prieten al tatălui său, Posthumus e pus, nu în faţa tentaţiei unei italience, cum se temea Imogen, ci a unei *provocări* de altă natură. Iachimo, un uşuratec Don Juan italian, pariază cu Posthumus că Imogen nu poate fi atât de virtuoasă încât să reziste asalturilor sale.

Iachimo Pentru asta eu aş pune zălog jumătate din bunurile mele împotriva inelului domniei tale (...) şi deoarece nu vreau să te jignesc, m-aş prinde împotriva oricărei femei din lume (...). Îmi pari speriat, şi prin urmare chiar mai înţelept. Un milion de-ai plăti pe-un dram de carne femeiască, şi tot n-ai putea-o opri ca să se strice. Dar văd că eşti evlavios în cuget, şi chiar temător.

Posthumus Primesc provocarea; poftim inelul meu. (I, 4)

Părerea lui Iachimo despre femei corespunde până la un punct cu cea a multor eroi din tragedii, chiar a lui Hamlet. Spre deosebire însă de Prinţ, Iachimo vede numai aspectul teluric, tamasic al realităţii, nu şi pe cel celest. Căci Iachimo nu e numai un sceptic, ca Mercutio, el e un cinic şi denigrator, ca Lucius din *Măsură pentru Măsură*, şi se va dovedi în curând un demon, aproape ca şi Iago. Evident însă că totul porneşte din slăbiciunea interioară a lui Posthumus, ca şi mai înainte din

Scanned with OKEN Scanner

greşeala lui Cymbeline. Încă odată prin aparent micile noastre defecte sufleteşti (rezultat al orgoliului, dar şi al sentimentalismului nostru), se infiltrează răul, putând împinge la mari păcate. Deocamdată Posthumus acceptă provocarea lui Iachimo şi încheie cu el un pariu, un pact (wager): dacă Iachimo îi va cuceri soția, Posthumus îi va da inelul său cu diamant; dacă nu...

Posthumus Dacă ea va rămâne nesedusă, şi împotriva ei nu poți dovedi nimic, cu sabia îmi vei răspunde pentru părerea proastă şi pentru acest asalt împotriva cinstei sale. (I, 4)

Situația este deci suspendată nu numai între câştig şi pierdere, ci între viață şi moarte, ca şi în pariul lui Shylock din *Negustătorul din Veneția*. Totul se transformă astfel într-o provocare a destinului.

Am făcut această minuțioasă dezghiocare psihică numai pentru a încerca să ajungem la miezul lucrurilor, dând la o parte cojile înşelătoare. O primă constatare ar fi aceea că virtuțile oricât ar fi de mari şi numeroase (aspect etic) cedează până la urmă în fața asaltului răului, dacă nu sunt dublate de un element lucid, intelectual: înțelepciune sau credință. Philario le spune celor doi:

Philario De-ajuns, domnii mei, prea deodată a început, la fel să se sfârşească; şi rogu-vă, cunoaşteți-vă mai bine. (I, 4)

Posthumus va dovedi că nu-şi cunoaşte nici slăbiciunea sa, nici tăria lui Imogen, nici perfidia lui Iachimo. Şi această obnubilare a lucidității este o consecință mai întâi a orgoliului, apoi a îndoielii, defect tipic anti-intelectual, din care va izbucni patima.

Din această lipsă de luciditate şi de încredere decurge încheierea pactului dintre Posthumus şi Iachimo. Căci *un pact este oricum o greşeală*, dacă nu e un pact cu cerul. Un pact, de orice natură, este o provocare a destinului, forțat să taie un nod care de cele mai multe ori e în noi înşine. Este o limitare a voinței divine care se întoarce împotriva noastră. Apoi, în orice pariu, cineva sau ceva este pus la mezat, mai ales când sunt puse în cumpănă virtuțile contra unui preț material; se licitează în acest fel calitatea unui om care oricum, fiind discutată, apare

Scanned with OKEN Scanner

ca îndoielnică. Un pact este o punere în alternanță, în dualitate, în dilemă a unui om sau a unei situații, creându-se un „suspans" care nu poate avea ca rezultat decât un dezechilibru. Este o punere la îndoială, tocmai sub aparența încrederii, perfidie subtilă a demonului. Dacă, încrederea e totală, provenind din cunoaștere sau credință, pactul n-are sens. Nu faci un jurământ decât pe ceea ce e sfânt şi asta pentru a te supune. Orice alt jurământ e afectat de o umbră de neîncredere: accepți şi posibilitatea cealaltă. Primul pact este acel al Evei: din insuficientă credință în Dumnezeu şi necunoaştere a demonului. Tentația este a orgoliului, şi este una de prea mare încredere în tine, şi de neîncredere în Cer. Indirect, orice pact, în aparență justificat sau inofensiv, deschide calea infernului. Acesta e şi cazul lui Posthumus; dacă nu câştigă, o pierde pe Imogen; dacă câştigă, îl va omorî pe Iachimo, sau va pieri el, ceea ce e tot infernul. Din dilemă nu se poate ieşi decât refuzând pactul, sau trecând pe un plan superior, al pactului cu Cerul; altfel urmează mai curând sau mai târziu, căderea.

Pentru a-şi *pune în aplicare pariul Iachimo* vine în Britania cu o scrisoare de la Posthumus către Imogen şi cu inelul său drept dovadă. Încercările lui de a o seduce pe Imogen eşuează, evident.

Imogen Pleacă! Auzu-mi osândesc
De-a îți fi dat prea multă ascultare;
Cinstit de-ai fi, grăiai în numele
Virtuții, nu râvnind un țel
Şi josnic, şi ciudat (...) ca să stârneşti
O doamnă ce te disprețuieşte
Ca pe diavol. (I, 6)

Soția lui Posthumus este puritatea şi fidelitatea însăşi, şi va răspunde cu aceeaşi indignare lui Cloten când va încerca să o cucerească, făcându-i mai întâi o serenadă şi apoi adresându-i-se direct.

Imogen Pângăritorul e, fecior de-ai fi
Lui Jupiter, putând să-nsemni mai mult
Decât însemni, ai fi tot prea netrebnic
Să-i poți sluji... (II, 3)

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea spune că în iubire demonul vrea să pătrundă printr-un senzualism şi un sentimentalism vulgar, neavând o reală posibilitate de iubire; dominanta sa fiind ura, el nu poate iubi decât maimuţărind iubirea. Iachimo încearcă şi metoda mai vicleană a laudelor, care chiar dacă sunt adevărate, sunt respinse de Imogen:

Iachimo Ce pot vedea îmi pare-neiertător!
Şi dacă mintea e ca-nfăţişarea,
Atunci e pasărea Arabiei,
Şi deci eu am pierdut pariul... (I, 6)
(...) Nu eu dorit-am să dezvălui
Schimbarea-i ruşinoasă! Gingăşia voastră
Din tainele străfunduri, către buze
Prin vrajă îmboldi mărturisirea.

Imogen N-ascult nimic mai mult. (I, 6)

Să remarcăm că unind inteligenţa şi frumuseţea, Imogen pare să realizeze acel „inteletto d'amore" al eroinelor din comedii. De altfel Cloten încearcă s-o cucerească făcându-i serenade, precum Proteus Silviei, sau Don John lui Hero:

Cântec: Ascultă, ciocârlia cântă
La porţile cereşti,
Iar Pheobus se avântă,
La izvoare-l zăreşti
Bidivii şi-adapă... (II, 3)

Deşi serenada lui Cloten (care e în fond a muzicanţilor, deci a tradiţiei) nu e cu nimic mai prejos decât cea a trubadurilor, Imogen nu-i dă ascultare. Căci vremea trubadurilor, într-o lume tragică, o revoltă, chiar dacă mai supravieţuieşte muzica. Aşa cum supravieţuieşte şi iubirea în inima Imogenei, citind o scrisoare a lui Posthumus, cu o putere care trece dincolo de fire.

Imogen Zeii, despre dorul lui,
De sănătate doar să ne grăiască
Voios, dar şi-ntristat că-i despărţit;
Sunt suferinţe ce poartă mântuire,
Precum acestea, întărind iubirea.
Dă-mi voie, ceară! Binecuvântate

Scanned with OKEN Scanner

Albine, tainelor zăvoare
Le făuriți, îndrăgostiții nu la fel
Cu cei închiși înalță rugi (...) (III,2)
(...) Și tu tânjești, dar nu ca mine, mai puțin.
lui Pisanio
Căci dorul meu e dincolo de margini!... (III, 2-6)

Iată că iubirea nu poate fi înșelată nici cu laude, nici cu serenade, așa cum se întâmplă cu puterea. În fața unei mari iubiri, demonul este neputincios.

Demonul este însă perseverent și caută noi fisuri prin care să se poată infiltra. Respins direct, Iachimo se întoarce și prin viclenie *pătrunde în iatacul Imogenei*, ascuns într-un cufăr. În timpul nopții, în timp ce Imogen doarme, îi fură de pe mână brățara, cu care ocazie observă pe pieptul ei un semn particular. Înarmat cu aceste dovezi, Iachimo se întoarce la Roma unde îi otrăvește sufletul lui Posthumus, care cade astfel în capcana întinsă de demon.

Posthumus E ca un basilisc în ochii mei,
Ucigător. Dar oare cinstea
Nu poate fi cu frumusețea soră?
Nici adevărul unde ni se pare?
Și nici iubire unde-i alt bărbat? (...) (II, 4)
(...) Nu-i chip să poată omul zămisli,
Părtaşe nefiind femeia? Toți
Suntem bastarzi! (...) (II, 5)
(...) În mine ce e femeiesc cum aflu?
Imboldurile spre desfrâu, oricare,
Ritos o spun că din femei purced (...)
(...) Dar nici păcatului nu-s credincioase
Îl schimbă după-o clipă,
Mai nou păcat râvnind. Le blestem dar,
Le urgisesc; voi scrie împotrivă (...)
(...) Nici dracul nu le chinuie mai strașnic! (II, 5)

Orgoliul, îndoială, gelozie, patimă, ură, iubirea se preface în contrariul ei, atâtată de focul inferior al lui Iachimo. Posthumus uită aspectele celeste ale Imogenei, aruncând-o în noroi. Impre-

Scanned with OKEN Scanner

cațiile lui s-ar potrivi Reginei, dar nu soției sale. În această piesă, ca și în alte tragedii de altfel, dispare registrul median, omenesc al iubirii și al femeii, chipul ei fiind fie coborât în infern, fie proiectat în Paradis. Orbit de patimă și furie, Posthumus îi scrie lui Pisanio, cerându-i s-o omoare pe Imogen. Pactul cu demonul duce la păcatul maxim: uciderea. Posthumus trece, fără să vrea, datorită unei singure slăbiciuni („dram of ill") – neîncrederea, îndoiala – în rândul personajelor mânuite de demon pentru pierderea omului și a lumii.

Apare evident în această piesă că răul atacă iubirea nu prin femeie, ci prin bărbat; așa cum puterea o ataca în tragedii prin femeie, ca și în Geneza biblică. Pentru a distruge iubirea, răul se folosește de bărbat (Claudio, Othello) și mai rar de femeie (Cressida). Poate că bărbatul este mai supus îndoielii, mai ales atunci când intelectul nu e destul de puternic; credința și încrederea femeii par în această situație mai ferme. Imogen e conștientă de acest lucru: „Men's vows are women's traitors" (III, 4).

În schimb puterea, care e a bărbatului (orgoliu, forță) este vulnerabilă prin femeie (Lady Macbeth, Regan, Goneril, Gertrude). În comedii, care sunt centrate pe iubire, aproape totdeauna bărbatul este cel care greșește (Proteus, Claudio, Bassanio, Bertrand etc.) și doar fidelitatea femeii restabilește echilibrul. Toate aceste aspecte nu sunt numai psihologice, ele reflectând o situație arhetipală, cum este aceea a raportului dintre esență și substanță, respectiv yang și yin. Esența devine coruptibilă când e lipsită de intelect și are în ea prea mult yin. O spune chiar Posthumus: „Could I find out / The women 's part in me!"... (II, 5). Invers, substanța slăbește când are prea mult yang, ceea ce o face să râvnească puterea. În Cymbeline, se întâlnesc în fond ambele situații: cuplul puterii, Cymbeline – Regina, este mânat de femeie; iar cuplul iubirii, Posthumus – Imogen, este mânat de bărbat. Ambele la instigația răului care caută aspectul slab al puterii și al iubirii, pentru a semăna dezordinea. Dar de cele mai multe ori răul este în noi, și demonul nu face altceva decât să aștepte sau să provoace prilejul pentru a-l activa.

Scanned with OKEN Scanner

B. 2. – Muntele magic.

Bilanțul, dacă se poate spune așa, la sfârșitul primelor două acte este tragic. Și puterea și iubirea, mânate de un rău intrinsec lumii, sunt amenințate cu haosul și moartea. Imogen singură, atacată din toate părțile, rezistă acestui atac, deși nu vede aproape nici-o scăpare.

Imogen Văd, omule, ce stă-naintea mea!
(lui Pisanio)Nimic la dreapta ori la stânga; -n urmă
O ceață nepătrunsă! Rogu-te
Te du și fă ce-am poruncit... (III, 2)

Bătrânul Pisanio singur știe care e realitatea și el pare sortit s-o îndrume pe stăpâna sa în care crede ca într-o zeiță.

Pisanio Nu! Pedeapsa ei
Purceasă e din marea ei credință:
Ținut-a piept – zeiță, nu soție –
Atacurilor neînchipuite... (III, 2)

Există o frapantă analogie între această primă parte a piesei și comedia *Mult Zgomot pentru Nimic*. Și acolo Claudio se lasă abuzat de viclenia lui Don John, care o calomniază pe Hero, și rupe logodna, blamând-o pe nedrept pe candida fecioară, care cade într-un leșin vecin cu moartea. Soarta lui Imogen este aici mai vitregă, dar tânăra eroină este mai dârză decât Hero, cu toată disperarea în care o aruncă neîncrederea lui Posthumus și intenția lui de a o ucide, despre care află dintr-o scrisoare primită de Pisanio. Iubirea trădată vrea doar moartea când e iubire adevărată.

Imogen Eu singură trag spada, Hai, înfige-o
În inima neprihănit lăcaș
Al dragostei. N-ai frică, e golită
De orice lucru-atras-de suferință (...)
(...) Porunci cumplite / Opresc să-ajungi sinucigașe!
Mâna-mi
E prea tremurătoare! Hai, aici
Mi-e inima

Scanned with OKEN Scanner

Acest moment de cumpănă e depăşit prin noblețea şi cinstea lui Pisanio care îi devine astfel călăuză:

Imogen Atunci acestea toate / Ce rost avură? (...)

Pisanio (...) Am vrut doar vreme să câştig, cercând
Să nu îndeplinesc porunca aspră,
Şi-n vremea asta, cumpănind, scăpare
Să aflu, bună doamnă. Cu răbdare,
Deci, ascultați-mă. (III, 4)

Părăsind curtea lui Cymbeline şi refugiindu-se în munți, la Milford Haven, Imogen se travesteşte în bărbat, luând numele Fidel (proiecție a interiorității sale) şi se hotărăşte să treacă în tabăra Romanilor, care tocmai invadaseră Britania, pentru a încerca să ajungă astfel până la Posthumus.

Imogen Eşti mângâierea singură rămasă
Pe care zeii hărăzit-o-mi-au!
Acum te rog să pleci. Voi cumpăni
Îndelungat. Voi şti să folosesc
Împrejurările prielnice (...) (III., 4)

Pisanio (...) Luați înfățişare de tânăr domn, iar zeii
Să vă îndrume cât mai fericit.

Imogen Amin! Şi-ți mulțumesc din suflet. (III, 4)

Nehotărârea Imogenei arată că odată cu haina bărbătească ea îşi descoperă şi curajul şi voința de a lupta cu soarta nemiloasă. Şi ea va învinge, dar drumul ei va fi altul. Pentru că zeii, pe care îi invocă, hotărăsc altfel.

Dacă până aici, întâmplările s-au înlănțuit într-o succesiune mai mult sau mai puțin verosimilă, cu o cauzalitate vizibilă şi fără prea multe schimbări bruşte, de aici înainte totul ia întorsături neaşteptate, care fac şi desfac întâmplările într-o țesătură labirintică greu de urmărit. *Cerul* pare să intervină ca un *deux ex machina* schimbând cursul evenimentelor şi soarta omului. Aparenta dezordine începe să aibă un sens ascuns, care nu ni se va dezvălui însă decât mai târziu. *Muntele*, ca şi pădurea Ardeni, se dovedeşte nu numai un loc de refugiu, ci şi unul de răsturnări radicale şi de transformări uluitoare, nebănuite nici de

Scanned with OKEN Scanner

personaje, nici de spectatori. Analogia cu cele petrecute în *Cum vă place* este până la un punct izbitoare, căci soarta Imogenei se hotărăşte aici în munte, aşa cum cea a Rosalindei se hotăra în pădure. Aici în munte ceea ce se întâmplă pare neverosimil pentru logica bunului simţ – ca şi apariţia leului ucis de Orlando în *Cum vă place*, dar mult mai mult – însă neverosimilul se transformă până la urmă în miraculos, care va schimba faţa lumii. Acelaşi munte care a schimbat faţa războiului, va modifica şi soarta Imogenei, şi a celorlalte personaje, ca şi cursul evenimentelor.

Mai întâi, Imogen scapă de moartea pe care i-o pregătea Posthumus, căci bătrânul Pisanio refuză evident s-o ucidă, după ce-i mărturiseşte totul. Apoi, aici în munte, Imogen îl întâlneşte pe Belarius bătrânul general al tatălui său, şi pe cei doi feciori ai regelui refugiaţi cu 20 de ani în urmă. Aceşti bărbaţi o primesc pe Imogen, travestită ca Fidel, cu o căldură şi o uimire la fel de mare cu cea pe care şi ea o încearcă.

Belarius Stai, nu intra; de n-ar mânca
Bucatele, aş crede că-i o zână!

Guiderius Ce este? Ce se-ntâmplă?

Belarius Pe Jupiter, un înger, Ori de nu,
Minune pământească-i! Priviţi!
Ce gingaş e dumnezeiescu chip !
Şi-i doar un băieţandru. (III, 6)

Cei doi feciori o primesc pe Imogen ca fraţii, ceea ce fără să ştie, şi erau. Întâlnirea lor pare numai neverosimilă, pentru că în fond ceea ce se rupsese, prin intervenţia răului, cu 20 de ani în urmă, se reînnoadă acum, restabilind un echilibru, deocamdată în ascuns. Primită cu dragoste, de oameni cu aparenţă sălbatică, Imogen nu se poate împiedica să facă diferenţa între ei şi cei care au alungat-o de la curte. Situaţia este încă odată asemănătoare cu cea din *Cum vă place*.

Arviragus Stai frate; fraţi nu-ţi suntem oare?

Imogen Toţi oamenii ar trebui să fie
Fraţi unii pentru alţii, numai rangul
Deosebeşte lutul de ţărână,

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi pulbere-i! (...) (IV, 2)
(...) Zeii! cât sunt de buni! Şi ce scornesc la curte!
Se spune că-n afara ei sunt doar sălbateci!
De fapte-aceste spuse-s dezmințite (IV, 2)

În peştera celor trei bărbați, Imogen primeşte adăpost şi, obosită, adoarme, după ce bea din sticluța dată de Pisanio, care conține un somnifer. Această sticluță îi fusese dată lui Pisanio de Regină, cu intenția s-o otrăvească pe Imogen, fără să ştie însă că în ea se află doar un soporific, pregătit de doctorul curții. Otrava Reginei se transformă astfel în leac. A doua încercare de a o ucide pe Imogen eşuează, de astă dată prin intervenția neştiută a cerului, care dejoacă uneltirile demonice. Dar răul are mai multe capete, ca balaurul din poveste. După Posthumus şi Regină, Cloten, aflând de fuga Imogenei, o urmăreşte cu gândul s-o violeze şi s-o ucidă. El vine în munte, deghizat în Posthumus, dar dă peste Belarius şi feciorii săi. Aroganța şi insultele lui, îl scot din răbdări pe Guiderius care se luptă cu el, îl ucide şi-i taie capul, aruncându-l pe râu.

Arviragus Întâmplă-se cum zeii au vroit.
Orice -ar fi hotărât, socot că bine
Înfăptuit-a al meu frate... (IV, 2)

Încă odată intențiile răului sunt dejucate, aici în munte, de neprevăzut, în spatele căruia se ascund zeii.

Acțiunea cerului se manifestă mai ales prin Belarius şi cei doi feciori, care prin curajul lor nu-şi desmint originea regească. Dar rolul important îi revine bătrânului Belarius, aşa cum la curte îi revenise bătrânului Pisanio. De data aceasta, înțelepciunea vârstei nu trebuie să se mai ascundă ca în alte tragedii (the Old Man în *Macbeth*) sau să fie doar o parodie de înțelepciune (Polonius), ci se manifestă direct, fiind un factor decisiv în dejucarea intențiilor răului.

Dar dacă răul pare să fie fost decapitat, consecințele uneltirilor lui continuă să se facă simțite încă. După un dublu travesti, iată acum o dublă moarte. Căci găsind-o adormită, în somnul letargic dat de soporific, Imogen e crezută moartă de cei trei bărbați. Jalea lor e nemăsurată.

Scanned with OKEN Scanner

Arviragus Murit-a pasărea la care
Atâta am ținut (...)

Guiderius O, tu, cel mai gingaş, mai mândru crin...

Belarius Melancolie, cine-ar fi putut
Milosul fond să-l afle!...
(...) Doar Jupiter să ştie
Ce-ar fi ajuns făptura-i binecuvântată?
Dar eşti mort, o, tânăr neasemuit!
Ce restrişte! (IV, 2)

Pentru cei trei Imogen nu e moartă, ci doar metamorfozată în pasăre sau crin. Tristețea lor e o profundă melancolie. Ei se hotărăsc s-o îngroape alături de Euriphile, soția lui Belarius, şi chiar alături de Cloten.

Arviragus Păşind spre groapă îl vom prohodi
Precum pe maica noastră-odinioară (...)
(...) Prinț era vrăjmaşul,
Deşi-i duşman răpus, tot ca pe-un prinț
Înmormântați-l.

Cum însă acesta este îmbrăcat în hainele lui Posthumus, simbolic Imogen şi Posthumus sunt puşi în acelaşi mormânt. Printr-o întâmplare la fel de neprevăzută, Imogen se trezeşte din somnul letargic, îl vede alături pe Cloten travestit în Posthumus fără cap, şi jalea ei izbucneşte într-un threnos de un neasemuit tragism.

Imogen O, zei, mai tremur!... De se află
Un strop de milă-n ceruri, zei temuți,
Doar cât sub pleoapa unei păsărele,
O parte-mi dăruiți. (IV, 2)

Imogen cade leşinată peste trupul lui Cloten, socotit a fi al lui Posthumus. Ecouri din *Romeo şi Julieta* răzbat până în această tragedie.

Drama iubirii atinge aici punctul său crucial. Dar ceea ce putea să se transforme într-o catastrofă – moartea aparentă a Imogen-ei şi a lui Posthumus în moarte reală – începe să ia noi înfățişări. Căci în fapt, în această răscruce, un nou eveniment schimbă soarta lucrurilor: e vorba de război. Într-un capitol anterior am urmărit războiul ca dramă a puterii şi a colectivității.

Scanned with OKEN Scanner

Aici ne apar consecințele *interferenței războiului cu drama iubirii*. În bulversarea generală a lumii, destine individuale tragice sufăr mutații care până la urmă se dovedesc benefice. O dramă anulează prin suferință o alta, metamorfozând-o într-o neașteptată renaștere. Nu însă fără sacrificii și fără senzaționale – adică miraculoase – „întâmplări".

Surprinsă de armata romană, Imogen, trezită din leșin, știindu-se singură pe lume, intră ca paj în slujba generalului roman Lucius, care o salvează astfel de la moartea prin război.

Imogen Nu sunt nimic; sau dacă nu
Mai bine-ar fi să nu însemn nimic.
Mi-era stăpân! (...) Vai nu mai aflu
Stăpân la fel, de-aș colinda
Din răsărit la-apus, să slujesc cercând,
Cătând nespus oricâte slujbe, totuși,
Nicicând nu voi găsi stăpân asemeni. (IV, 2)

Uciderea iubirii este afirmată astfel de Imogen, dar și disperarea ei. Armata romană e înfrântă însă în munți de Belarius și cei doi feciori, cărora li se alăturase, necunoscut, Posthumus – socotit mort de Imogen. Dar și Posthumus o crede moartă pe Imogen, căci i-a găsit batista însângerată. Venit să lupte împotriva lui Cymbeline care-l exilase, rămas singur, Posthumus se hotărăște să lupte alături de Britani, ca să evite încă o trădare, și să-și afle în primejdie ispășirea.

Posthumus Am venit cu nobilii
Italiei, să războiesc vrăjmaș
Regatul soției mele! Eu
Stăpâna ți-am ucis, Britanie;
Deci pace, nu te-o mai răni (...)
(...) Eu voi lupta-mpotriva celor
Cu care am venit. Muri-voi astfel,
Prin tine; pentru tine, O Imogen,
Fiece suflare moarte-nseamnă. (V, 1)

Această răsturnare dramatică din ființa lui Posthumus se accentuează după bătălie, când el nu mai dorește nimic altceva decât moartea; pe care n-a găsit-o pe câmpul de luptă.

Scanned with OKEN Scanner

Posthumus Iar eu, în mreaja
Mâhnirii prins, pieirea n-am aflat-o
În vaiet greu, iar moartea a lovit! (...)
(...) Îmi este dragă moartea mea
Şi deci sub orice steag suflarea-mi dau
Tot e răscumpărare.
Prin orice mijloace, zile prea amare,
Vreau pentru Imogen să le curm. (V, 3)

Iubirea pierdută e mai puternică decât sentimentul unei victorii în război. Posthumus caută moartea, dar moartea îl ocoleşte. E semnul unui alt destin. În aceste momente, el e figura cea mai tragică a piesei.

Nici Cymbeline nu este scutit de răsturnări, şi de procese de conştiinţă. Făcut prizonier de Romani, el este liberat de acelaşi Belarius. Regele îşi dă seama de greşelile sale şi mai ales de nedreptatea făcută Imogenei.

Cymbeline Dar, fiica mea, la minte-ntreg n-am fost:
Greu am simţit-o! Zeii ne-ajute!... (V, 5)

Până la urmă, nu numai soarta câtorva persoane se schimbă în acest munte magic, ci chiar soarta războiului şi a Britaniei. Pierzând bătălia, Romanii sunt siliţi să facă pace. Aflaţi în pragul morţii, Imogen ca şi Posthumus, ca şi Lucius şi Iachimo, sunt prizonieri în mâinile Britanilor. Tragicul şi-a atins culmea. Părăsind acest munte miraculos, odată cu sfârşitul războiului, o zare de lumină pare totuşi să se deschidă peste lume.

B. 3. – Spre o altă lume.

Pornite oarecum divergent, drama iubirii, drama puterii şi a războiului se împletesc pe parcursul acestei piese din ce în ce mai strâns până la un punct de climax când totul se răstoarnă, înainte ca totul să se reaşeze într-o nouă ordine. Ameninţarea de moarte care plana la un moment dat asupra lui Imogen şi Posthumus, ca şi asupra fiecărui om din această Britanie în război, se îndepărtează, sau mai curând se preface într-un fel de

Scanned with OKEN Scanner

captivitate care-i include nu numai pe cei doi soți, ci și pe generalul Lucius, pe Iachimo, și chiar, pentru un scurt timp, pe regele Cymbeline însuși. Captivitatea este desigur cea mai dură încercare la care poate fi supus omul, în afară de moarte.

Posthumus Temniță, / Te binecuvântez! Ești poate calea
Spre libertate (...) Tu, cuget, mai legat îmi ești decât
Piciorul meu ori mâna. Dați -mi zei,
Unealta pocăinței, lacătul
Să-l frâng, și-s slobod! Remuşcarea nu-i
De-ajuns? Copiii pe părinții pământeni i-mpacă!
Mai milostivi sunt zeii....
(...) Vreau, pentru viața-atât de prețioasă
A Imogenei, să o luați pe-a mea!
Acelaşi preț nu are; viață-i totuşi... (V, 4)

Pe Posthumus nu atât închisoarea îl apasă cât captivitatea cugetului chinuit de remuşcări. Pentru el libertatea înseamnă pocăință și iertare; socotind-o moartă pe Imogen, înseamnă chiar jertfa propriei vieți.

Și răspunsul vine de astă dată nu de la oameni, ci tot de la zei. În închisoare, Posthumus are *un vis* în care îi apar mai întâi strămoşii săi, apoi Jupiter însuşi.

Jupiter Pe cei iubiți i-ncerc! Daruri
Le pregătesc, desfătându-i mai plin,
Fiți mulțumiți, pe-njositul fecior
Duhul nostru zeiesc n-o-nvăța mai deplin (...)
(...) Soț Imogenei cea mândră va fi;
Curând a lui suferință-n fericire
S-o preschimba. (V, 4)

Zeii sunt drepți și milostivi; suferințele umane nu sunt zadarnice: sacrificiul omului, aduce iertare și răscumpărare.

După judecata Zeului, urmează cea a Regelui, cea a oamenilor. Întreaga lungă ultimă scenă se petrece în cortul lui Cymbeline. Este o scenă de *judecată*, de *recunoaştere* și *iertare*. Imogen, scoțându-și travestiul, este recunoscută de Cymbeline. Ea singură nu are de ce să ceară iertare, ci doar binecuvântare. Regele e cel care se smerește în fața ei.

Scanned with OKEN Scanner

Cymbeline Al meu copil,
Din trupul meu! Doar să privesc mă lași,
Înstrăinat de tot ce se petrece!
Nu-mi spui o vorbă?

Imogen (îngenunchind) Mă binecuvântează, / O, doamne!

Cymbeline Din ochii-mi, lacrimi. Asupră-ți picură; prefacă-se
În apa sfântă! (V, 5)

Posthumus este recunoscut ca fiind cel de al 4-lea bărbat care i-a salvat pe Britani, alături de Belarius și cei doi feciori, și chiar pe rege, în trecătoarea de la Milford Haven. El e iertat de Cymbeline și, după recunoașterea uneltirilor lui Iachimo, Posthumus însuși se autoacuză până la umilință.

Posthumus Sunt eu, / Încrezător, nelegiuit tâlhar!
Acum să capăt vreau ocara grea
Sortită celor mârșavi – ieri, ori astăzi,
Ori celor ce vor fi (...)
(...) O, Imogen, viața mea, regină!

La rândul lui Iachimo recunoaște că uneltirile lui au fost nedrepte povestind tot ce s-a întâmplat și slăvind-o pe Imogen.

Iachimo Ființă neasemuită este
A voastră fiică. Mi-amintesc și simt
că-mi sângerează inima – iertare... (V, 5)

Pisanio dezleagă și el o parte din enigme. În sfârșit, Belarius își deapănă povestea care anulează 20 de ani se exil, readucând totul în prezent.

Belarius O, doamne, / Feciorii înapoi vi-i dau, pierzând
Cei mai iubiți tovarăși de pe lume.
A cerurilor boltă, blândă rouă,
Să-i binecuvânteze: doar sunt vrednici
Cu stele să-ncrusteze zările! (V, 5)

Cymbeline excedat de atâta bucurie ridică privirile spre zei.

Cymbeline Aievea dacă este, zeii
Să mă omoare vor prin bucurii / Ucigătoare. (V,5)

Toată această revărsare de mărturisiri e un imens solve ce risipește ca pe un blestem uneltirile răului și greșelile omului,

Scanned with OKEN Scanner

care prin recunoaştere îşi poate găsi iertarea, de la zei şi de la semenii săi. Numai marii tartori ai urii aruncată printre oameni pentru a-i instiga şi a-i distruge, Regina şi fiul ei Cloten, au fost pedepsiți cu moartea. Răul nu poate fi mântuit pentru că nu poate să iubească. Iubirea l-ar desființa, şi atunci nu are altă soluție decât moartea. Ca şi când damnarea ar fi singura lui soluție.

Finalul este ca o apoteoză a pocăinței, a iertării şi a pacificării, pe care o proclamă Cymbeline, dar pe care o prevesteşte mai înainte, în numele zeilor, Prezicătorul:

Prezicător Înaltele puteri,
Din vămi cereşti o pace-atât de de blândă
O preaslăvesc. (V, 5)

Este o regăsire a celor pierduți şi o recunoaştere a identității lor alienate. Tatăl îşi regăseşte fii şi fiica, soțul îşi regăseşte soția; bătrânul sfetnic funcția, iar Britania îşi regăseşte pacea. În acelaşi timp majoritatea personajelor care au suferit o pierdere a sensului existenței şi au trecut prin amenințarea morții şi suferința exilului şi a captivității, îşi regăsesc un nou chip, mai luminat şi mai armonios. Iubirea a triumfat, binecuvântată de zei.

Începută ca o tragedie a puterii şi a iubirii, desfăşurată sub permanenta amenințare a morții şi a războiului, piesa *Cymbeline* se termină ca o comedie în armonia regăsită a iubirii, a nunții şi a împăcării. Tragicul a fost depăşit prin suferință, sacrificiu şi iubire, prin recunoaştere şi iertare. O lumină auroralã învăluie această târzie operă shakespeariană.

C. – Jocul înțelepciunii, ca retragere şi cosmicizare

Piesa *Cymbeline* ni se pare a fi, cum am mai remarcat, o sinteză a marilor teme şi a marilor viziuni ale autorului. Ceea ce îi conferă însă o voce aparte în vastul oratoriu shakespearian este inserarea în toată această tumultoasă încrucişare de evenimente şi conflicte a unor elemente de legendă şi poveste,

Scanned with OKEN Scanner

care fac din ea o tragedie într-un basm sau mai degrabă un basm tragic. Poate că *Cymbeline* nu e singura piesă de acest gen – *Regele Lear* e un alt exemplu – dar aici motivele de legendă şi basm sunt preponderente, pentru că semnificaţiile axate pe elemente mitice, mai mult sau mai puţin voalate, depăşesc în importanţă pe cele cu aspect direct, realist. Acestui caracter mitic şi simbolic îi atribuiam încă de la începutul comentariului aspectul de neverosimil pe care îl ia această piesă în ochii spectatorilor. Ne-mai fiind înţeles, mitul şi simbolul devin pentru omul raţiunii şi al bunului simţ, incredibile, iar ceea ce este uimitor, cade, pentru acest om, în neverosimil.

Am insistat până acum pe sublinierea principalelor aspecte pe care le iau în *Cymbeline* marile teme ale existenţei şi ale teatrului shakespearian, puterea şi iubirea, cu jocul lor fascinant, şi tragic. Vom încerca în continuare să reliefăm semnificaţiile simbolice şi deci spirituale pe care aceste teme se axează, constituind ceea ce am numit, în alte comentarii, jocul ascuns al înţelepciunii, al acelei „sophia perennis" pe care Shakespeare n-a încetat s-o exalte, misterios şi incitant, în toată opera lui.

C. 1. – Curtea şi Cosmosul: Exilul.

Celula generatoare a întâmplărilor în această piesă, o repetăm, pare fi nunta, dar nu în accepţiunea ei de unificare a dualului, ci în consecinţele ei temporale de provocatoare a conflictului şi a multiplului. Nu iubirea în sine este vinovată, ci greşita ei înţelegere din partea ambianţei, aici a curţii şi a regelui, care vrea s-o folosească în scopul perpetuării puterii. Consecinţele acestei rupturi între puterea care divide şi iubirea care uneşte, situaţie asemănătoare cu aceea din *Regele Lear*, este exilul iubirii. Căci unitatea iubirii poate fi puternică în planul inimii, nu însă în cel al voinţei de putere în care se infiltrează intenţia destructivă a răului, e adevărat tot prin femeie, dar nu prin iubire, ci prin veleitarismul ambiţios al Reginei. Rezultatul acestui conflict este alungare de la curte a lui Posthumus şi fuga, ceva mai târziu, a Imogenei.

Scanned with OKEN Scanner

Exilul, în înțelesul lui originar, este alungarea de la centru spre periferie a omului care s-a făcut vinovat de încălcarea ordinii universale. Cum însă în epocile de decadență sensul acțiunilor umane se schimbă, odată cu preponderența profanului asupra sacrului, și în *Cymbeline* exilul înseamnă îndepărtarea de la curte, unde stăpânește acum nedreptatea și dezordinea, semne ale înstăpânirii răului. Curtea a devenit periferie, iar centrul e aiurea. De ce atunci nostalgia exilului? Pentru că vechiul centru („curtea veche") este ocupat de adversar, el nu e distrus, ci doar ocultat, și tendința oricărui exilat este să-și regăsească centrul. Curtea în sine este doar o incintă, care la origini servea de cuvertură a centrului, de apărare. Acum curtea s-a erijat în centru, ceea ce constituie o uzurpare. În vechile civilizații tradiționale centrul era în sala tronului, în mijlocul unui palat care la rândul lui era în mijlocul curții, tot ansamblul fiind în mijlocul țării – o triplă incintă proteja adevăratul centru. La sfârșit de ciclu aceste incinte se degradează, centrul se ascunde, uneori chiar sub ruine, iar forțele ostile ocupă „curtea", un simulacru al centrului, un reziduu otrăvit, malefic. Acesta este și cazul curții Britaniei, stăpânită după plecarea Imogen-ei, de un rege obnubilat de plăcere („Mine eyes were not in fault, for she was beautiful..." V, 5) și mânie, ca și de o regină, cu fiul ei, instrumente ale subversiunii demonice.

Problema exilului unei fiice regale se pune și în cunoscuta comedie *Cum vă place*, unde Rosalind era alungată de la curte, de unchiul ei, ducele uzurpator, și se refugia în pădurea Ardeni, unde se ascundea, și el exilat, chiar tatăl ei. Pădurea devenea acolo un loc de refugiu, care și în *Visul unei Nopți de Vară* de altfel, dar și loc de suferință și încercări. Locul pădurii este luat în *Cymbeline* de munte. Dacă pădurea este un loc ascuns al orizontalității, muntele este verticalitatea însăși; muntele include pădurea. Muntele este în sine un centru, cel mai vechi și mai înalt ca semnificație[1]. Pădurea ca și grădina, sunt doar un substitut, o cuvertură a muntelui. Astfel grădina raiului biblic se găsește (la

[1] Fiecare tradiție are un munte sacru central: Meru, Olimp, Tabor, Qaf, Caraiman, etc.

Scanned with OKEN Scanner

Dante) pe vârful muntelui purgatorial. Dacă muntele este centrul primordial al unei tradiții, curtea devine numai un centru secundar, un centru „istoric" substituit, în epocile târzii ale devenirii ciclice. Exilarea Imogenei în munte este în realitate un prilej pentru ea de a regăsi acest centru principal. Aici va muri și va reînvia. În schimb, Posthumus, care se refugiază la curtea Romei, centrul decăzut al unui imperiu invadator, suferă un exil periferic, unde va fi supus tentației răului și va cădea în această tentație ajungând pe pragul abisului. „Rectificarea" lui se va produce tot în muntele britanic – lipsit de nume, sens superior al anonimatului.

Dacă Rosalind îl găsea în pădure, pe tatăl său, ducele exilat, Imogen îl găsește în munte pe bătrânul Belarius, cu cei doi fii ai regelui, deci frații săi. Și Belarius a fost surghiunit de Cymbeline cu 20 de ani în urmă, acuzat pe nedrept de trădare. Curtea începuse să fie de pe atunci un loc de decădere a moravurilor și a puterii.

Belarius De-ați ști ponoasele orașului,
De-ați suferi. fățărnicia curții
De-ați îndura, și-i greu de ocolit,
De urci pe vârf, cădere-nseamnă sigur...
Căci mai ades / Rău vei culege binele de semeni,
(III, 3)

Curtea Britaniei, poate chiar curtea prin definiție, cetatea, orașul, îi apar lui Belarius ca mediu al fățărniciei, al trădării, al manifestării puterii răului care corupe chiar idea de bine.

Prin opoziție, muntele și natura în genere, cosmosul, sunt locul adevărului, al libertății și al spiritului.

Belarius Mult mai nobilă
Decât o slujbă plină de jigniri
E viața noastră fără de huzur;
De fleacuri slobodă, mai înstărită...
...De douăzeci de ani, /
Această stâncă și-mprejurul ei
Mi-e lumea-ntreagă, am trăit
Cinstit și liber; cu evlavie

Scanned with OKEN Scanner

Plătind cu mult mai mult decât-nainte
Ce eram cerului dator. Pe culme, dar! (III, 3)

La fel vorbea Ducele surghiunit în pădurea Ardeni:

Ducele Frații de surghiun, prieteni! Spuneți: oare
Această viață-a noastră împreună
Nu e mai dulce decât fastul silnic
Al vieții de la curte? Și pădurea
Nu-i mai lipsită de primejdii, oare,
Decât palatul unde cresc invidii? (II, 1)

Tot așa gândea și Valentin (*Doi Nobili din Verona*) exilat din Milan (țara de mijloc) de Ducele nerecunoscător. Aversiunea autorului pentru lumea cetății, a curții, semn al decăderii profane, este evidentă de-a lungul întregii sale opere. În aceeași măsură este neîndoielnică și nostalgia lui pentru lumea naturală, pentru tot ce se deschide spre marele cosmos.

În munte Belarius și cei doi feciori, când ies dimineața din peștera lor, se închină soarelui ca într-un ritual străvechi.

Belarius Frumoasă zi! Ce nu-i de stat în casă
Sub bolta scundă. Vă plecați, băieți:
V-arate poarta cum să vă-nchinați la cer,
Și fruntea s-o plecați la sfânta slujbă-n zori...
...Salut, cer minunat! În peșteri viețuim
Dar te cinstim mai mult decât bogații! (III, 3)

Belarius pare un sacerdoțiu care oficiază în templul cosmic o liturghie a soarelui. De altfel, numele de exil al lui Belarius este Morgan, nume vechi germanic al dimineții (din care a derivat englezescul Morning), iar radicalul – bel nu e fără legătură cu Apolo, zeul soarelui și al luminii.

Aceeași părere despre curte o are desigur și Imogen, după ce îl întâlnește pe Belarius și cei doi feciori.

Imogen Zei! Cât sunt de buni! Și ce scornesc la curte!
Se spune că-n afara ei sunt doar dihănii
Și doar sălbăticie. Cât de bine
De fapte-aceste spuse-s dezmințite! (IV, 2)

În grupul pe care-l face aici în munte cu cei trei bărbați, ea devine o „shakti" a lor, paredra lor feminină, travestită în băiat,

Scanned with OKEN Scanner

deci ascunsă, îngerul lor bun („How angel – like he sings!" – IV-2)... Cei doi fii ai lui Cymbeline, şi ei ascunşi, sunt moştenitorii tronului. Naşterea lor are ceva miraculos, cel puţin a fiului cel mare.

Cymbeline Guiderius avea pe ceafă-o aluniţă, o stea
De sânge purpuriu, semn minunat! (V, 5)

Ei sunt, ca şi Făt-Frumos din poveste „însemnaţi". Însemnată din naştere este de altfel şi Imogen, sora lor.

Iachimo Văd pe sânul stâng o aluniţă, ca
Cinci pete purpurii precum cinci stropi
În cupa unei flori. (cowslip = primulă – prim-rose)
(II, 2)

Toţi trei, copii regali, reprezintă germenii care sunt fie răpiţi, fie se refugiază în munte pentru a prezerva viitorul.

Ar putea părea curios că Guiderius şi Arviragus tânjesc totuşi să iasă în lume, să părăsească pădurea.

Guiderius Tu ai trăit în schimb! Noi, pui golaşi.
De lângă cuib nu am zburat; nu ştim
Văzduhul de aiurea. Poate că
Ni-i traiul bun, de-i bună liniştea;
E dulce pentru tine, încercatul
De vremuri crâncene... (III, 3)

Firea lor de kshatriya şi de tineri îi împinge spre aventură. Ei nu cunosc încă iluzia vieţii de la curte. Nu tot aşa Parzival voia să părăsească pădurea şi să înceapă viaţa de pribegie?

Belarius Ce greu stingi scânteierea firii! (III, 3)

Omul rămâne nostalgic între singurătate şi lume.

Belarius a fost şi el un războinic, dar experienţa curţii şi muntele i-au deschis ochii minţii.

Belarius Această stâncă şi-mprejurul ei
Mi-s lumea-ntreagă... (III, 3)

Muntele reprezintă verticalitatea şi copacul îşi are locul în munte.

Belarius Eram ca un copac
Care se-ncovoia de roade...

Scanned with OKEN Scanner

Adevărata natură a lui Belarius pare să fie spirituală, dar el şi-o descoperă abia în munte, unde exilul se transformă în retragere. Cu totul alta e situaţia lui Posthumus. Şi el este exilat, dar pleacă la Roma, deci într-o altă cetate, centrul imperiului lui August care cu toată strălucirea exterioară este un imperiu cotropitor, intrat în decadenţă. Posthumus schimbă curtea Britanică cu altă curte, unde este înşelat de Iachimo şi o trădează pe Imogen. Numai după ce şi el va veni în munte, după ezitări şi procese de conştiinţă, starea lui se va schimba şi îşi va putea răscumpăra greşeala. Muntele îi va pune viaţa în primejdie, dar acest sacrificiu îl va purifica. Până şi regele Cymbeline va suferi această transformare tot în munte, şi prin el soarta războiului se va schimba şi deci a întregii Britanii. Curtea redevine un centru şi opoziţia cu muntele se va transforma în complementaritate.

Muntele metamorfozează prin vigoare şi puritate. În această funcţie muntele se asociază cu *trecătoarea*, în care cei trei, apoi patru bărbaţi britani înfrâng armata romană.

Seniorul Ce straniu!
O trecătoare-ngustă, un om bătrân
Şi doi băieţi! (V, 3)

Trecătoarea se transformă astfel într-o poartă strâmtă prin care armata romană (cantitatea) nu poate trece; iar cei care trec (calitatea) pătrund într-o altă lume, sau sunt dintr-o altă lume.

1-ul Căpitan Se pare că bătrânul şi
Cei doi feciori erau chiar îngeri. (V, 3)

Aici, în această trecătoare, se inversează curentele subtile ale întregii piese. Căci trecătoarea reprezintă un barzakh, un punct de adunare şi de redistribuire a vieţii şi a morţii. Din acest loc şi din acest moment clepsidra destinului este răsturnată de zei.

C. 2. – Muntele şi peştera – Retragerea.

Muntele devine deci locul de exil şi de refugiu al celor care se opun curţii. Această funcţiune o va împărţi însă cu peştera sau grota. Când ajunge în munte Imogen descoperă peştera lui

Scanned with OKEN Scanner

Belarius, în care au crescut timp de 20 de ani cei doi fii ai regelui. Aici ea îşi găseşte adăpost şi-i regăseşte pe fraţii ei. Peştera devine astfel locul de prezervare a moştenirii Britaniei.

Simbolul muntelui şi al peşterii sunt complementare, primul termen reprezentând esenţa, fiind deci simbol axial, iar celălalt substanţa, sau mai curând pe depozitara ei, fiind deci un simbol orizontal. Primul e figurat schematic printr-un triunghi cu vârful în sus, iar celălalt printr-unul cu vârful în jos, ambele însumând întreaga manifestare (pecetea lui Solomon). Dar dezvoltarea acestor simboluri este o indefinită bogăţie şi nu vom intra în detalii decât în legătură cu semnificaţiile care apar în piesă.

Mai întâi curtea Britaniei însăşi este ca o peşteră, sub aspectul ei maleficiat de temniţă, în care e ţinută Imogen. Peştera ca închisoare este deci un aspect al cavernei lumii în care omul e un prizonier al aparenţelor, simbol bine cunoscut de la Platon.

Un aspect mai specific al grotei este însă chiar *camera Imogenei*. În caverna mare a curţii Britaniei, camera ei devine un refugiu. Relativ, şi această cameră este o închisoare în care Imogen stă ca o pasăre în colivie („She is alone the Arabian bird", spune Iachimo – I, 6); fiind camera ei nupţială („bed room"). De altfel, prin decoraţiile sale această cameră se preface într-un fel de „grotă a nimfelor" sau a Afroditei.

Iachimo Cithera, crin fraged, cât de neprihănit ţi-e patul! (II,2)

Cupa crinului este între altele simbolul pur al cupei şi al grotei, simbol al feminităţii. Pe unul din pereţi este zugrăvită scena întâlnirii între Antoniu şi Clopatra, de care se vorbeşte şi în tragedia cu acelaşi nume, scenă care reprezintă începutul unei iubiri ce se va transforma până la urmă într-o hierogamie. O altă scenă o reprezintă pe Diana în baie; or, a o vedea pe zeiţă goală nu era permis decât în mistere, altfel devenind semn de sacrilegiu şi deci de damnare. În sfârşit, plafonul camerei este zugrăvit în aur, cu heruvimi, şi cu doi Cupidoni, simbol evident al cuplului iubirii, în aspectul lui celest. Camera Imogenei devine astfel o cavernă iniţiatică, loc secret al transfigurării spirituale, aici prin iubire. În această cameră Imogen doarme, simbol al ocultării, dar şi al morţii iniţiatice.

Scanned with OKEN Scanner

Iachimo O, somn / Aidoma cu moartea s-o cuprinzi:
Simțirea fie-i stinsă; ca o statuie
Într-o capelă.

Camera ei este templu și mormânt, iar aparența ei de statuie o vom regăsi în *Poveste de Iarnă*. În loc să fie trezită de sărutul Prințului din poveste, Imogen primește sărutul trădător al lui Iachimo.

Iachimo De-aș atinge-o cu-n sărut!
Unic, precum acel ce-și dau rubinii
Neasemuiți de-aici! (II, 2)

Căci în această cameră – templu, Iachimo s-a furișat la miezul nopții (timpul vrăjilor), închis într-un cufăr (simbol malefic al cavernei), surprinzând-o pe Diana în somn, comițând deci un adevărat sacrilegiu, căreia-i fură brățara, simbol al legământului iubirii. Demonul poate fura însemnele iubirii, dar nu iubirea, poate pângări templul iubirii, dar nu pe zeița care o apără în rugăciunea dinaintea culcării.

Imogen Sub paza voastră, zei, mă plec supusă!
Fiți buni să mă feriți de zânele rele
Și de-ale nopții ispitiri viclene! (II, 2)

Iachimo observă și semnul de pe sânul femeii adormite, semn secret care-l va otrăvi pe Posthumus, dar n-o va atinge pe Imogen.

Iachimo Acest secret vădi-va că zăvorul
L-am siluit, răpindu-i și comoara. (II, 2)

Comoara adevărată însă Iachimo n-o poate fura, și aceasta îl va damna până la urmă, așa cum chiar el o gândește.

Iachimo Grăbiți, ai nopților balauri, haideți,
Căci zorii ale corbului pleoape
Vor să dezlege. Frică mi-e: simt iadul! (II, 2)

Pentru scurt timp demonul a deschis lângă această grotă paradisiacă gura de infern, care-l va înghiți pe el. Fapta lui Iachimo este comparabilă cu cea a lui Tarquinius sau cu cea a lui Tereus, citate de autor, cu deosebirea că aici demonul nu reușește s-o ucidă pe Imogen, ci doar s-o ponegrească, silind-o în cele din urmă la exil. Prin puritatea ei Imogen împiedică Răul

Scanned with OKEN Scanner

să transforme lumea într-o tragedie fără ieşire, păstrându-i puterea regeneratoare.

Mergând mai departe şi interiorizând lucrurile, se poate spune că aşa cum camera Imogenei este ascunsă în palatul lui Cymbeline şi în marea grotă a lumii, tot aşa în fiinţa Imogenei se ascunde inima ei alt simbol al cavernei, în care stă iubirea odată cu suferinţa.

Imogen Eu singură trag spada. Hai, înfige-o!
Inima-mi neprihănit lăcaş
Al dragostei. (III, 4)

Sabia şi inima simboluri complementare ca şi muntele şi peştera, ca şi lancea şi Graalul. Viaţa însăşi e ascunsă în inimă, dar Imogen caută moartea acum. Tot aici ea va găsi însă şi curajul de a lupta şi de a păstra ultima comoară, iubirea, simbol al nemuririi, Inima, centru al fiinţei umane, dar şi loc de adăpost pentru germenii regenerării ei şi ai întregii Britanii.

Dar dacă inima este refugiul ultim, microcosmic, al Imogenei, marele refugiu, cel macrocosmic, este *peştera lui Belarius* din munte. Drumul ei, travestită în bărbat, spre această peşteră, este un urcuş spre origini, o revenire la caverna primordială (regressus ad uterum). aici îşi va găsi fraţii răpiţi cu 20 de ani în urmă. Peştera devine astfel, ca şi inima, păstrătoarea germenilor renaşterii.

Peştera este însă un loc în care Imogen îşi găseşte nu numai refugiu, dar şi moartea (aparentă) urmată de renaşterea simbolică. Peştera devine astfel un spaţiu iniţiatic, un loc de gestaţie pe care părăsindu-l regăseşti soarele spiritual. În faţa acestei peşteri Belarius şi cei doi feciori oficiază o liturghie cosmică.

Belarius Vă plecaţi, băieţi:
V-arate poarta cum să vă-nchinaţi la cer
Şi fruntea s-o plecaţi la sfânta slujbă-n zori! (III, 3)

Peştera devine astfel un adevărat templu al soarelui. La această peşteră, Imogen ajunge după două nopţi de rătăcire (deci a treia zi) fiind călăuzită de doi cerşetori, simbol al sărăciei, al purităţii în tribulaţie.

Imogen O, zei, Doi cerşetori
Mi-au spus că nu pot pierde drumul. (III, 6)

Scanned with OKEN Scanner

Ea ajunge seara la peşteră, moment misterios, poartă de trecere cosmică („Tis al most night").

Imogen Ehei! Nici-un răspuns. Intr-a -voi
Scot sabia... (III, 6)

Sabia şi peştera, din nou simboluri complementare, în acelaşi timp semn al pericolului de moarte care-l pândeşte pe orice iniţiat. Imogen îi întâmpină pe cei trei cu apelativul

Imogen Buni maeştri!
Nu-mi căşunaţi vre-un rău; (...) pe cinstea mea
Nimic nu am furat, căci nu-s în stare,
Chiar aur risipit pe jos de-ar fi! (III, 6)

Cei trei o ospătează, o numesc frate, iar numele ei nou e Fidele. Toate aceste detalii privind intrarea Imogenei în cavernă sunt caracteristice unei primiri într-o lojă iniţiatică.

În peşteră Imogen adoarme, bând o poţiune soporifică dată de Pisanio (filtrul de moarte), şi e socotită moartă de fraţii ei. Este desigur o moarte simbolică (corespondent al somnului profund), pe care cei trei o jelesc însă ca într-un adevărat bocet.

Arviragus Murit-a pasărea pe care
Atât am îndrăgit-o...

Guiderius O, tu, cel mai gingaş
Şi cel mai mândru crin...

Belarius O, Melancolie... Ce-ar fi ajuns
Făptura-i binecuvântată, Jupiter o ştie!
Eşti însă mort, o, tânăr neasemuit!
O, melancolie... (IV, 2)

Pasăre şi crin, Imogen are însemnele cerului şi ale pământului; melancolia bărbaţilor şi surâsul de pe chipul ei sunt şi ele semnele inefabile ale misterului care are loc. Ceea ce urmează este un adevărat *ritual de îngropăciune*: bărbaţii sapă un mormânt şi o prohodesc ca pe „sufletul lumii".

Guiderius Nu vei mai teme-a soarelui arşiţă,
Nici iarna viscolind turbat;
Plinită-i sorocirea pământească,
Fii, mândre fiice, praf au devenit... (IV, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem cita tot bocetul dar din el se degaje evident ideea întoarcerii în țărână („come to dust") ca în substanța, în muma primordială, asociată în același timp cu ideea vieții terestre ca iluzie. E o detașare de vicisitudinile vieții, dar și o regăsire pe alt plan unde nici grija, nici durerea, nici chiar fulgerul nu mai au putere.

Ambii — Iubiții tineri, toți câți au iubit
În mreji i-ai prins, și praf au devenit...

Guiderius — ...Să nu te tulbure strigoi hoinar,

Arviragus — Făr ' de mormânt; și nici alt rău:

Ambii — În pace trupul hodinească,
Și lumea groapa ți-o cinstească. (IV, 2)

Iubirea cade în pulbere, dar se și transfigurează. Depășind lumea durerilor, moartea duce dincolo de rău, în liniște și slavă. Versurile exprimă în același timp, când la modul vocativ, când la cel indicativ, o dorință, dar și o realitate, o destrămare dar și o înălțare, căreia Guiderius îi dă glas.

Guiderius — De-a murit, mormântu-i
Culcuș de zâne vizitat va fi;
Nici viermii n-or veni. (IV, 2)

Moartea distruge, dar și transfigurează, ca orice realitate inițiatică

Mormântul este și el un corespondent al cavernei, iar aici al cavernei inițiatice. Dacă somnul Imogenei din camera ei poate fi un somn vizitat de demon, cel din peștera lui Belarius este un somn vizitat de îngeri. („How angel-like he sings!"). În mod ciudat, alături de Imogen este așezat în mormânt Cloten, cu capul tăiat și îmbrăcat în hainele lui Posthumus. Simbolic cei doi morți care stau alături sunt soț și soție; se realizează astfel hierogamia inițiatică.Când Imogen se trezește din somnul letargic și-l vede pe Posthumus – Cloten lângă ea, scena e analoagă cu aceea din Romeo și Julieta, cu aceeași disperare, dar nu cu aceleași consecințe pe mai departe.

Imogen — O, zei, mai tremur! De se află
Un strop de milă-n ceruri, zei temuți,

Scanned with OKEN Scanner

Doar cât sub pleoapa unei păsărele
O parte-mi dăruiți!...
...Vai, Posthumus, / Dar capul unde-i?
Unde-anume?
În inimă te-ar fi putut străpunge.
Dar unde-i capul? (IV, 2)

Lipsa capului poate părea, desigur, un artificiu al autorului pentru a nu fi recunoscut Cloten. Dar, simbolic, acest mort este fără cap deoarece capul, purtător al chipului şi inteligenţei umane, a fost despărţit de trup, care e redat ţărânii, în timp ce capul pluteşte pe râu spre o altă lume, spre marea ca simbol al unui alt liman[1]. Spre deosebire de Julieta, Imogen nu se sinucide, căci teama de zei o împiedică să-şi ia viaţa.

Imogen Porunci cumplite / Opresc s-ajungi sinucigaşe!
Mâna-mi
E prea tremurătoare! (III, 4)

Văzându-l pe Posthumus – Cloten mort, ea leşină, alt simbol al morţii iniţiatice. Când îşi revine, spune:

Imogen Nimic nu sunt; mai bine încă-ar fi
Nimic să-nsemn. El mi-a fost stăpânul... (V, 2)

Această dorinţă de anihilare a eului este însăşi condiţia renaşterii. Înainte de a pleca mai departe, în suita lui Lucius, Imogen îl jeleşte pe Posthumus.

Imogen Te voi urma, preabune domn.
Şi după ce pe groapă risipi-voi
Frunziş sălbatec, ierburi din pădure,
Rugi voi înălța, o sută, câte ştiu
De două ori voi plânge şi voi suspina... (IV, 2)

În acelaşi timp, găsindu-i batista însângerată, Posthumus o crede moartă pe Imogen, din vina lui, şi o plânge amar, plin de căinţă.

Posthumus Zei, / De pedepseaţi tot ce-am păcătuit,
N-aşi fi trăit să făptuiesc aceasta!
Iar mândra Imogena s-ar fi pocăit...

---

[1] În legenda „cavalerului verde", din ciclul Graalului, cavalerul umblă decapitat, fiind un simbol al iniţiatului (A. K. Coomaraswamy).

Scanned with OKEN Scanner

... O, zei, să se-mplinească voia voastră
Şi binecuvântaţi-mă s-ascult... (V, 1)

Două bocete concomitente, două ritualuri care fac ca Posthumus şi Imogen, deşi despărţiţi în viaţă, să rămână uniţi prin această moarte simbolică.

Cymbeline este aşadar o piesă în care peştera, cu multiplele ei semnificaţii, domină existenţa personajelor, şi mai ales pe cea a Imogenei. De la închiderea în camera ei şi apoi în inima ei, până la exilul în grota lui Belarius şi apoi în mormântul simbolic, drumul Imogenei este o continuă restrângere, o continuă transformare a existenţei în exil şi a exilului în retragere interioară. Cu alte sinuozităţi, dar cu acelaşi sens general, este şi drumul lui Posthumus, până la intrarea lui în temniţă, şi ea un aspect al cavernei. Muntele pare să cedeze pasul, în semnificaţia lui microcosmică, peşterii, la acest sfârşit de epocă. Este o desfăşurare tragică involutivă, dar e numai o desfăşurare pregătitoare pentru marile transfigurări finale. Pentru că peştera, în toate semnificaţiile ei, legate mai ales de aspectele substanţei, nu-şi găseşte împlinirea decât prin complementul ei axial care este spiritul, esenţa universală. Sensul iniţiatic al acestei împliniri este subliniat mai ales de succesivele morţi simbolice ale personajelor principale, până la renaşterea ultimă. Toate întâmplările tragice nu fac decât să pregătească această metanoia. Ţelul final este acelaşi, cu toate rătăcirile prin labirintul existenţial. Căile de atingere ale acestui ţel sunt însă diferite.

C. 3. – Calea Strămoşilor şi calea zeilor.

Personajele din *Cymbeline*, după criza iniţială care îi aruncă în dezordine, merg din nefericire în nefericire împinse şi de greşelile lor, dar şi de o soartă potrivnică. Fără să aibă caracterul opresiv din marile tragedii, fără să fie o aliată a timpului ca în Pericles, soarta este totuşi invocată de unele personaje în nenorocirile lor.

Pisanio Vă rog / Citiţi, şi veţi vedea că eu de soartă

Scanned with OKEN Scanner

lui Imogen Sunt mai năpăstuit, sărman de mine... (III, 4)

...De v-ați putea înveșmânta și duhul
La fel de-ntunecat precum e soarta... (III, 4)

Și Regina acuză soarta, dar mai ales în aspectul ei macrocosmic.

Regina Casibelan, vestitul, bucuros
Că izbutise – soartă jucăușe! –
Să frângă-aproape sabia lui Cezar... (III, 1)

Romanul din Lucius se lasă mai curând în voia destinului decât Britanii.

Lucius Mărite doamne, numai viitorul
Va hotărî de soarta biruinței. (III, 5)

Iar Guiderius exclamă la un moment dat: „Uncertain favour". (III, 3) Tot așa cum Belarius spune: „If in your country wars you chance to die"... (IV, 4). Este evident însă că un destin care se cheamă „fortune" și chiar „event" sau „favour", sau „chance" nu mai are aceeași forță ca „fate". În această piesă destinul se confundă mai degrabă cu voința zeilor.

Arviragus Întâmple-se cum vrut-au zeii;... (IV, 2)

Cymbeline Ce greu mă încearcă zeii! (IV, 3)

Este o schimbare de viziune în lume și în conștiința autorului, datorată desigur creștinismului, în care destinul este doar un aspect al necesității și în nici un caz nu mai are atotputernicia antică.

Mai înainte însă ca să vorbim despre zei, în *Cymbeline* pare să intervină o altă realitate care, fără să fie complet străină de destin, este totuși de sine stătătoare, și bine conturată: e vorba de strămoși. Aproape toate personajele principale își amintesc sau se reclamă de la strămoși. Posthumus are strămoși iluștri care îl ridică în ochii curtenilor și-l fac demn de Imogen, chiar dacă nu e os domnesc.

2-lea Gentilom Care-i e numele și neamul?

1- ul Gentilom La rădăcini să-l urmăresc nu pot;
Dar tatăl său era Sicilius numit... (I, 1)

Scanned with OKEN Scanner

În întâlnirea lui cu romanul Lucius, Cymbeline evocă vitejia şi noblețea strămoşilor, ca şi Regina de altfel.

Regina Aminte să aduceți,
Mărite doamne, de strămoşii noştri!...

Cymbeline Spune-i dar lui Cezar că
Mulmutius ne e strămoş
El legea noastră rânduit-a... (III, 1)

Belarius însuşi vorbeşte de ascendența regală a feciorilor săi:

Belarius Ce greu stingi scânteierea firii!
Băieții nu prea ştiu că-s fii de rege... (III, 3)

Este în această invocare şi exaltare a strămoşilor recunoaşterea unei tradiții care singură poate da legitimitate prezentului şi speranță în viitor, asigurând continuitatea.

Cei care însă, dincolo de orizontala soartei şi a străbunilor, conduc existența omului şi a lumii, dându-i înălțime, sunt zeii. Încă de la început majoritatea personajelor îi invocă.

Posthumus Zei prea slăviți! Vreau doar ce am!...

Imogen O, zei slăviți! / Când ne vom revedea...

Posthumus Zeii să vă apere! /Pe toți acei ce vrednici sunt,
rog cerul
Să-i ocrotească! (I, 1)

Despărțirea dintre Posthumus şi Imogen este pusă deci sub semnul zeilor. Mai târziu, la Roma, Imogen îi apare lui Posthumus ca un dar ceresc.

Posthumus Ea nu-i un lucru ce poate fi vândut, e dar zeiesc.

Iachimo Pe care zeii vi l-au dăruit?

Posthumus Pe care prin mila zeilor, îl voi păstra. (I, 4)

La rândul ei Imogen se roagă, cu gândul la Posthumus.

Imogen ... Ori, pentru rugă, întâlnire-n cer
Puteam să-i hotărăsc, în zori, la prânz,
Ba chiar în miez de noapte, (I, 3)
... Sub paza voastră, zei mă pl..c supusă!
Fiți buni să mă feriți de zâne rele
Şi de-ale nopții ispitiri viclene! (II, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Ni se pare aproape rituală această adevărată rugăciune a ceasurilor, la orele cruciale ale zilei şi nopţii, în care Imogen ar fi vrut să se întâlnească cu Posthumus în duh. Şi poate că lipsa acestei rugăciuni a dus la slăbiciunea lui Posthumus care nu se va mai ruga decât după marea încercare din munte. În schimb Imogen continuă să invoce cerul până la marginea mormântului (presupus) al lui Posthumus.

Imogen Iar înainte, zeilor cercând
Pe plac să fiu (...)
Rugi voi înălţa, o sută, câte ştiu
De două ori. (IV, 2)

Această credinţă în rugăciune, afirmată atât de puternic, n-am întâlnit-o nicicând în tragedii, cu excepţia Marinei din ultima tragedie *Pericles*, cu care ceva s-a schimbat în universul shakespearian, aşa cum am încercat să arătăm în comentariul nostru.

Dar nu numai Imogen se roagă, căci în exilul lui din munte Belarius continuă şi el să invoce cerul şi zeii.

Belarius ... această poartă vă arată
Cerul cum să-l adoraţi.... (III, 3)
...am trăit cinstit şi liber; cu evlavie
Plătind cu mult mai mult decât-nainte
Ce eram cerului dator! (III, 3)

Nu mai insistăm asupra celorlalte personaje; îl vom mai pomeni doar pe Pisanio:

Pisanio O zei, / Vărsaţi milostivire-asupra ei
Şi-n calea grabei lui... (III, 5)

Încercările prin care trec eroii în munte nu întrerup rugăciunea lor, dar îi schimbă caracterul.

Imogen O, zei, mai tremur... De se află
Un strop de milă-n ceruri, zei temuţi, (...)
O parte dăruiţi-mi! (IV, 2)

Posthumus Daţi-mi, zei, / Unealta pocăinţei lacătul
Să-l frâng, şi-s slobod! (...) Mai milostivi sunt zeii. (V, 4)

Imogena, dar mai ales Posthumus, fac acum apel la mila cerului şi la iertarea lui. Căci încercările străbătute au adus în su-

Scanned with OKEN Scanner

fletul lor recunoaşterea greşelilor şi căinţa. Şi cerul se milostiveşte. În acest moment, înainte de sfârşitul piesei, se situează una din scenele cele mai uimitoare din teatrul shakespearian.

Posthumus adoarme în închisoarea -cavernă, acelaşi somn simbolic ca şi Imogen, iar *în vis îi apar strămoşii*, care după ce îi arată meritele, invocă iertarea lui din partea lui Jupiter:

1 – ul Frate O, Jupiter, al zeilor stăpân
De ce răsplata dreaptă nu i-a dat,
Ci numai chin? (...)

Mama De-i vrednic fiul nostru, mântuie-l,
De-i dreapta-ţi îndurare, Jupiter.

Silicius Din jilţ de marmură tu ne priveşti;
Ne apără; ori, biete arătări. Ne-om plânge mândrei adunări cereşti,
În contra zeităţii tale! (V, 4)

Strămoşii intervin deci, ca intercesori pe lângă Jupiter, reclamând iertarea lui Posthumus, acuzând chiar pe zei de nedreptate. Şi Jupiter, răspunde, mânios, dar şi milostiv.

Jupiter Nu cercetaţi / Pricinile celor ce încă sunt în viaţă.
A noastră-i treaba; rostul nu-l încălcaţi.
Celor iubiţi piedici le pun. Daruri
Le pregătesc, desfătându-i mai plin:
Mângâieri îl aşteaptă pe muritorul
Greu încercat. (V, 4)

Iată dar ceea ce nu ştiu pământenii, şi nici chiar strămoşii aflaţi în stare purgatorială („ghosts"), este faptul că toate încercările sunt date omului pentru mântuirea sa. Cu cât mai puternică este credinţa, cu atât încercările sunt mai dure („The more delay 'd, delighted") şi darul divin va fi mai mare.

E poate aceasta condiţia unui echilibrul cosmic. Căci compensarea încercărilor nu se face pe orizontală, ci pe verticală. Aceasta e în fond diferenţa între calea strămoşilor şi calea zeilor. Strămoşii, ca şi oamenii, văd doar aspectul de justiţie limitată al faptelor, în sensul unei etici a vinii şi meritului, a pedepsei şi răsplăţii. Zeii, care au perspectiva întregului, restabilesc echilibrul între pământ şi cer, cu ajutorul încercărilor. Sensul acestor

Scanned with OKEN Scanner

încercări este religios, dar şi iniţiatic. Încercările nu sunt decât metamorfoze, decât posibilităţi de transformare. („And happies much by his affliction made"). Ieşind din dialectica dualã, orizontală, calea zeilor introduce posibilitatea saltului vertical prin suferinţă şi sacrificiu. Încercarea devine astfel instrumentul divin care forţează transfigurarea. Ea este suportul harului şi condiţia oricărei transmutaţii. Mai mult decât o probaţiune a credinţei, ea este una a capacităţii noastre de transmutare. Şi atunci când încercarea comportă o moarte simbolică şi o renaştere, caracterul ei iniţiatic este neîndoielnic.

C. 4. – Calea iniţiatică.

Reinserarea basmului în trama tragică a piesei, întoarcerea deci la o structură asemănătoare cu cea a comediilor, face ca demersul piesei *Cymbeline* să devină preponderent simbolic, şi mai ales iniţiatic. Nici în tragedii nu lipsesc aceste aspecte, dar apar mai curând sporadic şi nu în prim plan. În *Cymbeline* sensul iniţiatic al întâmplărilor este aproape evident şi l-am subliniat uneori pe parcursul comentariului. Axarea piesei pe simboluri mitice şi mai ales pe simbolul muntelui şi al peşterii, ca şi cel al morţii şi renaşterii, fac ca sensul ultim să fie iniţiatic. Vom încerca în continuare să descifrăm nu numai linia mare a acestui sens, ci şi etapele şi detaliile lui, care ascund de obicei nu doar aspectele teoretice ale problemei, ci şi unele indicii de realizare efectivă, care au deci legătură directă cu epoca şi cu existenţa autorului.

În *Cymbeline* se revine deci nu numai la lumea iniţiatică a comediilor, dar şi la principala ei cale de realizare în hermetismul medieval şi opera lui Shakespeare, care este *iubirea*. Ceea ce constituie poate un demers insolit este faptul că iubirea ia de la început forma căsătoriei, act care se produce în genere în comedii abia la sfârşitul piesei sau undeva pe parcurs. Din acest punct de vedere lucrurile se petrec mai degrabă ca în tragedii, unde căsătoria sau cuplul soţ – soţie nu duc la dezlăn-

Scanned with OKEN Scanner

țuirea dramei (Romeo și Julieta, Othelo, Macbeth etc.). În bună parte și *Cymbeline* are de aceea o desfășurare tragică.

Căsătoria lui Posthumus și a Imogenei, făcută oarecum în secret și fără voia regelui, devine principalul motiv în dezlănțuirea dramei, căci atrage după sine exilul cu toate consecințele lui. Dar dacă exilul se datorește nemăsurii lui Cymbeline, ceea ce se întâmplă după aceea pleacă din lipsa de încredere, din îndoiala lui Posthumus. Am discutat această greșeală a bărbatului, care declanșează drama iubirii. E poate însă cazul să arătăm că și Imogen are o parte de vină în această dramă. Ea rezistă și respinge asalturile demonului Iachimo, dar nu e mai puțin adevărat că ea cedează vicleniei lui din lipsă de veghe, trădând în mod indirect „secretul" camerei și al corpului ei, ceea ce dă posibilitate lui Iachimo să-l convingă pe Posthumus de „infidelitatea" soției sale. Această *trădare, chiar involuntară a secretului*, stă la originea celor mai multe suferințe ale eroilor. La care se adaugă pierderea brățării, simbol al legământului care, chiar dacă furată, nu are mai puțin semnificația unei pierderi[1]. Aceste greșeli inițiale fac ca „nunta" lui Posthumus și a Imogenei să fie otrăvită, și să fie necesare apoi lungi încercări purificatoare înaintea unei realizări efective, încercări care constituie tocmai etapele inițiatice ale piesei. Aceste etape se axează în principal pe simbolul cavernei, în tripla lui înfățișare de caverna Imogenei, peștera din munte și temnița lui Posthumus. Le vom urmări mai îndeaproape înțelesul apelând și la simbolismul alchimic și astrologic.

Camera Imogenei este o grotă inițiatică, așa cum am arătat. Vrem să mai subliniem numai că scenele tapiseriei în această cameră reprezintă în fond cele trei lumi, ceea ce extinde simbolul cavernei până la dimensiunile cosmosului. Aceste scene reprezintă de asemenea și cele trei principale etape inițiatice: întâlnirea lui Antoniu și Cleopatra – începutul operei; baia

[1] Să notăm aici că cele mai multe devieri, conflicte cu ambianța și condamnări ale unor organizații inițiatice s-au datorat în bună măsură unor dezvăluiri, voite sau nu, ale secretului inițiatic, doctrinar sau mai ales ritual (ex. gnosticii, catharii, etc.)

Scanned with OKEN Scanner

Dianei – purificarea psihică, lumea intermediară sublunară; Cupidon şi Heruvimii, sublimarea iubirii, lumea celestă. Se vorbeşte şi de tăierea nodului gordian ceea ce este o aluzie la aspectul violent pe care îl vor lua încercările. De asemenea camera Imogenei este un simbol al cosmosului şi prin prezenţa celor patru elemente cu rol purificator. Scena are loc noaptea şi e dominată de Diana, deci de lună. Caracterul femenin, substanţial este subliniat şi de citarea zeiţei Cythera (Venus). În ansamblul ei această cameră este un simbol evident al ascensiunii iniţiatice.

Al doilea aspect iniţiatic al cavernei este *peştera din munte*, care stă sub semnul aurorei, deci al Soarelui. Aici Imogen moare aparent şi este chiar prohodită, mormântul devenind şi el o cavernă iniţiatică din care Imogen va ieşi renăscută. Poţiunea soporifică pe care Imogen o bea este otrava necesară ca să purifice mercurul, otravă care se transformă astfel în remediu. Poate în nici o altă parte mai bine ca aici – unde Imogen e coborâtă în mormânt şi apoi renaşte – nu se potriveşte deviza alchimică VITRIOL. Un simbol al transformării mercurului este şi travestiul bărbătesc al Imogenei care printr-un element de esenţialitate o apropie de sulful alchimic. Dacă prima grotă (camera Imogenei) stă sub semnul lunii, caverna din munte stă sub semnul axial al soarelui, ceea ce corespunde simbolului alchimic al operei la alb.

În sfârşit al treilea aspect iniţiatic al cavernei, ca etapă principală în realizarea spirituală, este *temniţa lui Posthumus*. Moartea pe care el o aşteaptă în această temniţă este ca o eliberare de această viaţă.

Posthumus Temniţă, / Te binecuvântez! Eşti poate calea
Spre libertate! (V, 4)

E o moarte care deschide calea unei alte viziuni asupra existenţei.

Posthumus Eu sunt mai fericit să mor decât eşti dumneata să trăieşti.

Temnicer ...dar vezi, domnul meu, nu prea cunoşti drumul pe care să apuci.

Scanned with OKEN Scanner

Posthumus Ba da, prietene, îl cunosc.

Temnicerul Atunci, moartea dumitale are ochi în orbite, eu n-am văzut-o nicicând cu asemenea chip! Aşadar, ori eşti călăuzit de cineva care ştie aşa ceva, ori domnia-ta îţi închipui că ştii ceea ce eu cred că nu ştii...

Posthumus Eu, prietene, îţi spun că pe drumul pe care mă îndrept orice om are ochi să-l poată călăuzi, afară de acei care-i închid şi nu vor să-i folosească. (V. 4)

Posthumus pare în acest dialog nu numai ca un om care „vede" cealaltă viaţă, cu un fel de al treilea ochi al cunoaşterii, dar care şi este călăuzit spre această cunoaştere, ceea ce ni se pare o aluzie la necesitatea unui maestru spiritual pe această cale vizionară, în fond iniţiatică. Se face aproape o apologie a morţii ca renaştere pentru o altă viaţă, a morţii ca eliberare spirituală. Şi această eliberare îi va veni lui Posthumus de la Jupiter, însuşi. Mesajul pe care zeul îl lasă într-o tăbliţă („label") pe pieptul lui Posthumus este ca o prezicere a renaşterii lui, care va fi tălmăcită la sfârşit de prezicător.

Prezicătorul (citeşte): Când un pui de leu, neavând ştiinţă de el însuşi, va găsi ce căuta, şi va fi cuprins de un suflu de aer moale... atunci nenorocirile lui Posthumus se vor sfârşi. (V, 5)

Este vorba în acest mesaj de unirea unui leu cu un suflu, deci a elementului foc cu elementul aer, sub influenţa directă a lui Jupiter. Această unire duce la formarea sulfului *alchimic* (foc + aer), simbol al realizării marii opere. Este o realizare care are loc printr-o moarte iniţiatică – pe care numele lui Posthumus o şi arată – când devine efectivă nunta spirituală a lui Posthumus – Leonatus şi a Imogenei . Trecerea de la elemente grele, pământ şi apă, la elementele uşoare, este însuşi sensul transmutării alchimice, pe care în finalul tragediei Antoniu şi Cleopatra o exprima admirabil autorul prin gura reginei Egiptului: „I am fire and air; my others elements / I give to baser life". (V,2) Temniţa, ca şi camera Imogenei, ca şi peştera sunt simboluri echivalente athanorului alchimic, în aspectul lui microcosmic, analog de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea cu inima. În sufletul uman se produc toate aceste transformări care purificând mercurul otrăvit de demon, duc la transmutarea lui în sulf spiritual, simbol al operei la roşu, al realizării iniţiatice.

În simbolism *astrologic* această transmutare trece de asemenea prin mai multe etape care, aşa cum am spus, sunt simbolizate de Lună, Soare şi Jupiter. Nici celelalte planete nu lipsesc căci iată portretul lui Posthumus aşa cum îl vede Imogen.

Imogen Îi ştiu piciorul, mâna e a lui
Şi pulpele, asemeni lui Mercur,
Şi coapsa lui cea vrednică de Marte,
Şi muşchii lui Hercule, însă, vai,
Jupiterianul chip lipseşte... (IV, 2)

În acest portret este Marte, prezent de altfel în piesă prin războiul care duce la regenerarea lui Posthumus, este Mercur şi este Herkule, prototipul eroului iniţiat. Şi dacă lipseşte Jupiter, zeul însuşi îl va investi cu darul său în visul din temniţă. Cât despre Saturn, el va încheia opera fiind prezent în moartea şi renaşterea finală. Corpul lui Posthumus, căruia îi corespund ca părţi ale trupului principalii zei, devine în fond Vaishwanara, corpul omului universal, ca simbol al realizării iniţiatice perfecte.

C. 5. – Roza şi Arca.

Aspectele iniţiatice ale piesei *Cymbeline* descifrate până aici par să aibă doar un caracter general care presupune însă şi un substrat concret, o infrastructură am spune fără de care opera lui Shakespeare ar rămâne, din acest punct de vedere, doar vag simbolică şi doar teoretică. Cum am mai spus însă, orice iniţiere trebuie să aibă şi o bază reală care să-i dea efectivitate, bază constituită de o tradiţie esoterică, de o formă de organizare şi de un ritual iniţiatic. Am găsit şi în alte piese referiri la acest lanţ iniţiatic care dă operei lui Shakespeare un caracter de păstrătoare şi purtătoare efectivă a unei spiritualităţi esoterice dacă nu a unei tehnici iniţiatice, secretă prin natura ei.

Scanned with OKEN Scanner

Şi în *Cymbeline*, ca şi în multe comedii sau chiar în unele tragedii, cel mai clar simbol în directă legătură cu iniţierile medievale este roza, care după cum se ştie, ca Roza Cruce, e simbolul Rosicrucianismului, acea fraternitate esoterică ce a grupat, după dispariţia Templierilor, majoritatea organizaţiilor iniţiatice hermetice, dirijate de ei. Roza este un substitut al cupei Graalului, depozitara cea mai cunoscută a Tradiţiei esoterice medievale pe care o continuă direct. În *Cymbeline roza* apare ascunsă în semnul din naştere pe care Iachimo îl descoperă pe sânul *Imogenei*, în timp ce dormea, deci în stare de semi-ocultare.

Iachimo Văd pe sânul stâng o aluniţă cu cinci pete,
Ca cinci stropi roşii în cupa unei flori;
Mai limpede-i această probă ca orice lege;
Iar taina lui vădi-va că zăvorul l-am siluit
Răpindu-i şi comoara şi cinstea. (I, 2)

Simbolul e cu atât mai important cu cât floarea este în limba engleză – „cowslip", un soi de primulă care poartă şi numele de – „primerose", având cinci petale ca şi pentagramul şi fiind ascunsă pe sânul stâng al Imogenei, în dreptul inimii, deci, care e simbolul principal al centrului fiinţei şi al cavernei ca depozitară a tradiţiei. Iar cele cinci picături roşii reprezintă sângele, simbol al jertfei şi al băuturii de nemurire, care face legătură cu cupa Graalului[1] . Asupra simbolului rozei se revine când Arviragus presară flori pe mormântul Imogenei, asistat de Guiderius şi de Belarius.

Arviragus Cât ţine vara, / Cu mândre flori îţi voi împodobi,
Fidele, tristul tău mormânt; nu vor lipsi
Petale-asemenea cu chipul tău:
Palide prim-rose şi clopoţei de aur
Ce seamănă cu gingaşele-ţi vine;
Frunze de măceş – nu le vorbesc de rău –
Mai dulci nu sunt ca suflul tău;
Iar guşe-roşie în ciocul milostiv le poartă –

[1] Să mai remarcăm că sângele din cupa Gralului a curs din cele cinci răni ale lui Isus crucificat.

Scanned with OKEN Scanner

Şi-i ruşinează pe avuţii moştenitori,
Când fără piatră de mormânt îşi lasă
Părinţii – el pe toate ţi le aduce... (IV, 2)

În acest plin de arcane pasaj, este vorba nu numai de „prime-rose", dar şi de – „eglantine", care e trandafirul sălbatic (măceş), retras deci în sălbăticie ca şi Rosa-crucea. Şi mai semnificativ e faptul că seminţele de măceş (deci germenii rosei) sunt purtate de măcăleandru (ruddock), care are guşa roşie (de unde şi numele de guşe-roşie, rouge-gorge) şi care în limba engleză poartă şi numele de – „robin". Or – robin este un diminutiv al lui Robert care este un „rode-bertus", deci tot un trandafir (rodon)[1]. Seminţele măceşului, deci moştenirea rozei, sunt răspândite în lume de o pasăre-fir (robin – guşe roşie), asigurând astfel continuitatea rozei, Simbol al tradiţiei. Întreagă această scenă poate fi geometrizată sub forma unui blazon având în scut pe Imogen – roza, păstrătoarea tradiţiei, inima ei „en abîme". Cei doi tenanţi sunt Arviragus şi Guiderius, iar în cimierul blazonului stă „the ruddock" care poartă în cioc (bill) o armă (bill = secure) şi un mesaj (bill = înscris, document). Or blazonul lui Shakespeare are şi el o pasăre în cimier, cu o săgeată în cioc sau în gheară. Şi cum Bill e un diminutiv al lui William, e vorba de „pasărea Shakespeare" („sweet swann of Avon") păstrătoare şi purtătoare a tradiţie ascunse şi ajunse, iată până la noi. De remarcat iarăşi că florile alcătuiesc trupul Imogenei în versurile citate (faţa, vinele, pieptul, suflul) care devine astfel zeiţa Flora, un substitut feminin al omului universal, Pe de altă parte, tot în aceleaşi versuri apar termenii – here, – heir, – hare, ca şi cuvintele – grave şi – monument, care sunt în fond echivalentul unei construcţii sau unei locuinţe – dome (în l. latină – domus). Rezultă denumirile Heredom, Heirdom sau Harodim, toate trei nume ale unei misterioase organizaţii iniţiatice medievale legate de masoneria operativă. În acelaşi pasaj apare şi cuvântul – sore, a cărui semnificaţie deosebită am analizat-o în comentariul la comedia *Chinuri de*

[1] Cf *Cum vă place*. Rode (rodon) + bertus (bright) = roză strălucitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Iubire Pierdute, reamintind aici numai că – sore este anagrama cuvintelor – rose şi – eros; apare şi astfel legătura rozei cu iubirea, ceea ce sugerează şi legătura Rosicrucianismului cu bine cunoscuta organizaţie iniţiatică medievală Fedeli d' Amore. Or numele travestit al Imogenei este Fidele, care apare la începutul pasajului citat. Iată aşadar că acest „necrolog" al Imogenei este în fond „imnul" reînvierii ei iniţiatice, este mesajul Tradiţiei purtat de Rază şi Rosicrucianism prin opera „pasărei" Shakespeare până la sfârşitul veacurilor.

Un alt indiciu asupra organizaţiilor iniţiatice hermetice ne vine prin *Guiderius* – al cărui nume este de altfel sinonim cu călăuză – numit şi Polydor – cel cu multe daruri – deci purtător al unui depozit spiritual şi moştenitor al tronului. Şi el a fost însemnat din naştere, ceea ce arată calificarea lui spirituală.

Cymbeline Guiderius avea pe ceafă-o aluniţă,
O stea de sânge purpuriu, semn minunat. (V, 5)

Semnul lui Guiderius este *o stea roşie, o stea înflăcărată* (étoile flamboyante), care e unul din cele mai cunoscute *simboluri masonice*. Această stea în cinci colţuri – ca şi petalele „rozei" Imogenei („a mole cinquespotted") – echivalent al acelui pentalpha pitagorician, are în centrul ei litera G, tocmai iniţiala numelui Guiderius[1] . Autorul numeşte acest semn „a mark of wonder", ceea ce corespunde acelei „mark masonry" în care steaua este aşezată deasupra Venerabilului Lojei („wor-shipful"). Se ştie că masoneria devenise, după distrugerea Templului, nu numai o iniţiere de meserii, ci şi una cavalerească, continuând astfel activitatea iniţiatică a Templierilor. Despre ce masonerie este însă vorba în piesa *Cymbeline*? Iată ce ne spun versurile în care este descrisă peştera lui Belarius, o grotă iniţiatică aşa cum am arătat.

Belarius Vă plecaţi, băieţi!
Vă-nveţe poarta cum să vă-nchinaţi la cer

[1] Asupra simbolismului literei G a se vedea R. Guènon (Symboles fondamentaux de la Science Sacrée) care o socoteşte un simbol al polului, patru litere gamma formând o swastika. Să mai spunem că în anumite figuraţii litera G este înlocuită în centrul stelei cu o roată sau cu o cruce, ceea ce a constituit încă o legătură între Roza Cruce şi Masonerie.

Scanned with OKEN Scanner

Şi fruntea s-o plecaţi la sfânta slujbă-n zori;
Porţile domneşti atât de-nalt botite-s
Că şi-uriaşii pot da năvală... (III, 3)

Aceste „gates of monarchs are arch ' d" nu sunt decât un simbol al acelui *Holy Royal Arch* care e unul din gradele cele mai înalte din Masoneria Scoţiană (gradul 13), numit pe de altă parte Chevalier du Lion, ceea ce nu e fără legătură cu numele lui Posthumus – Leonatus. Pe de altă parte Arch-Masonry, spre deosebire de Square Masonry, este o ramură a masoneriei operative, celeste (arch) şi nu terestre (square).

Mai sunt şi alte indicii în această piesă care vin să întărească simbolurile masonice semnalate până acum. Astfel, *camera Imogenei* care este şi ea o grotă iniţiatică, e părăsită de Iachimo cu vorbele: „I lodje in fear", aluzie posibilă la o loje masonică. Decoraţia acestei camere ne sugerează acelaşi lucru. Căminul pe care-l descrie Iachimo este altarul, simbol în acelaşi timp al soarelui; Diana reprezentată deasupra e simbolul lumii, iar tavanul cu heruvimi e al 8-lea cer, al stelelor fixe. Iată dar steaua, soarele şi luna, simboluri prezente deasupra altarului în orice lojă masonică. De altfel, întreaga cameră a Imogenei este asemuită cu un templu, ceea ce este în fond şi loja masonică[1] .

Iachimo Simţirea-i fie stinsă: de statuie
Într-o capelă (II, 2)

Iachimo vorbeşte apoi de doi Cupidoni care străjuiesc de-o parte şi alta căminul, o posibilă reprezentare a celor două coloane din loje numite Jaquin şi Bohaz. Surprinzător, numele lui Iachimo este aproape omonim cu numele primei coloane. Aceste două coloane sunt unite printr-o funie cu noduri (ochiuri) simbol al legăturii (lanţului) iniţiatic. Simbolul acestei legături (aici de iubire) este brăţara Imogenei pe care Iachimo o compară cu nodul Gordian.

Iachimo Haide: lunecă uşor,
Mai lesne ca nodul gordian; (II, 2)

---

[1] Singura diferenţă este că în lojile masoneriei speculative altarul este spre răsărit şi nu spre sud;dar modificarea poate a fost făcută pentru a masca.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori coloanele sunt surmontate de rodii sau crini, Imogen fiind numită de acelaşi Iachimo „fresh lily". Camera ei este luminată de o lumânare şi înmiresmată de răsuflarea ei.

Iachimo Răsuflarea ei / Odaia-nmiresmează; sfeşnicul
Spre ea şi-apleacă flacăra... (II, 2)

Or şi în loja masonică (sau camera de reflecţie) arde o lumânare şi se răspândeşte fum de tămâie, ca în orice templu de altfel. Iar Imogen adormită este simbolul morţii iniţiatice, fapt simbolizat în loje de trupul neofitului întins pe pardoseală, ca şi mort.

Trecând la cealaltă grotă iniţiatică din piesă, *peştera din munte*, să remarcăm că se deschide spre soare, aşa cum camera Imogenei este dominată de noapte şi lună, simboluri a două etape iniţiatice diferite. Întrarea în peşteră este joasă şi ca şi cea din loje, simbol al dificultăţii şi al smereniei.

Belarius Frumoasă zi, ce nu-i de stat în casă.
Sub bolta scundă... (III, 3)

Bolta lojei este însuşi cerul pentru că loja, ca şi peştera, e şi simbolul cosmosului. La intrare în loje neofitul este condus de doi „supraveghetori", ca Imogena de cei doi cerşetori. În peşteră Imogen găseşte mâncare, aşa cum neofitul găseşte mâncare şi apă în camera de reflecţie (anexa lojii), simboluri ale hranei de nemurire. De asemenea postulantului i se dă o băutură amară, ca şi Imogenei filtrul soporific. La intrare în loje neofitului i se pune o sabie în piept, în timp ce Imogen scoate sabia; cum ea este roză, iar sabia o cruce, apare, iată, simbolul Rosa – Crucii, şi legătura lui cu masoneria. Proba elementelor la care e supus recipiendarul este marcată în piesă prin cele 4 elemente prezente simbolic atât în camera Imogenei cât şi în peştera din munte. Capul tăiat al lui Cloten adus de Guiderius în peşteră nu e fără o corespondenţă cu capul de mort care figurează în loje. Înmormântarea Imogenei se face cu capul la răsărit, altfel decât exoteric.

Guiderius Nu, Cadwal, capul se aşează
Spre răsărit; sfatul tatălui e drept. (IV, 2)

Este încă un mod de a accentua simbolismul soarelui cu acea deviză masonică ex oriente lux.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate aceste detalii, ca şi cu cele date mai înainte (C. 4) încă n-am epuizat corespondenţele cu simbolismul masonic pentru că, oricât ar părea de ciudat, în *Cymbeline* apare şi un alt simbol care nu e fără legătură cu peştera, şi anume cel al *bărcii* de care se vorbeşte de mai multe ori, atât în legătură cu Imogen, dar şi cu Posthumus.

Imogen — Blestem! Pisanio! Cu slove născocite
Cel mai înalt catarg e doborât
Al celei mai viteze corăbii de pe lume!
Vai, Posthumus... (IV, 2)

Pisanio — Tot ce-i încă îndoielnic
Cu timpul se va limpezi, iar soarta
Corabia o duce şi fără cârmă... (IV, 4)

Barca este în fond mijlocul prin care germenii lumii vor fi salvaţi de la naufragiu, ca şi arca lui Noe. Or arca e şi un bine cunoscut simbol masonic căci loja e şi ea arcă, de unde şi corespondenţa între Arch Masonery (arc) şi Arche Masonry (arcă), ca şi între gradele Royal Arch şi Royal Arche.

Aceste semne şi simboluri, ca şi altele pe care desigur nu le-am observat, sunt probe evidente că autorul a vrut să ascundă în *Cymbeline* numeroase simboluri rosicruciene şi masonice pentru a sublinia legătura strânsă a iniţiaţilor din vremea sa cu aceste două căi de realizare în care simbolul iubirii şi cel al cavalerilor se întrepătrund. Ni se pare chiar că în această piesă târzie Shakespeare face o sinteză a acestor simboluri ale unor iniţieri încă efective, prefigurând astfel masoneria speculativă de mai târziu, în care simbolul rozei şi al spadei-cruce nu pot fi despărţite.

C. 6. – Centrul ascuns.

Am pus până acum accentul pe simbolismul atât de complex al peşterii, lăsând oarecum în umbră muntele, cu simbolismul lui axial. În plan microcosmic muntele e centrul stării umane, punctul în care calea strămoşilor îşi atinge capătul şi începe ascensiunea pe calea zeilor, prin sferele celeste. Mai importantă

Scanned with OKEN Scanner

în această piesă ni se pare însă semnificația macrocosmică a muntelui care reprezintă centrul unui ciclu istoric, deci al unei lumi. În asociere cu peștera, muntele reprezintă în acest caz centrul spiritual ascuns. Atunci când centrul exterior, vizibil este amenințat sau otrăvit, cum se întâmplă aici cu cetatea lui Cymbeline, Tradiția se retrage în centrul ascuns pentru a prezerva germenii. În nici o altă piesă sakespeariană nu este mai amplu tratată această temă capitală pentru un sfârşit de ciclu, deşi problema apare şi în *Doi Nobili din Verona* sau în *Cum vă place*, muntele fiind acolo substituit cu pădurea.

În *Cymbeline*, muntele e locul de exil şi retragere al lui Belarius care deşi un cavaler, prin clarviziunea sa face figură de înțelept, numele fiindu-i legat de Apollo (Bel). El nu se retrage singur, ci răpeşte pe cei doi fii ai lui Cymbeline, pentru a ascunde şi a păstra moştenirea amenințată a Britaniei. Ei constituie astfel o triadă care reprezintă centrul ascuns din munte, formând o confrerie spirituală care oficiază zilnic în fața peşterii o liturghie solară („a morning's holy office"). Cei trei sunt evident un corespondent local, secundar al conducerii Centrului ocultat al lumii. În acest grup, Guiderius reprezintă aspectul justiției (el îl ucide pe Cloten), Arviragus pe cel de milă (o ocroteşte pe Imogen şi o aduce moartă în brațe), Belarius fiind principiul lor comun. Acest grup va sta timp de 20 de ani (număr ciclic simbolic), când va primi o nouă exilată, pe Imogen, dar şi atacul duşmanului, atât sub forma lui colectivă, războiul Romanilor, cât şi individuală, Cloten. Prin acest atac demonul încearcă să distrugă chiar retragerea centrului spiritual, fără să reuşească însă. Aşa cum Iachimo încercase s-o pângărească pe Imogen în camera ei, de asemenea fără rezultat. Atât Iachimo, dar mai ales Cloten, reprezintă forțele adverse ale contra-inițierii care dau asalt peşterii şi muntelui pentru a distruge Centrul spiritual fără de care Tradiția s-ar stinge. Cloten reprezintă forțele adverse interne, susținute de o putere femenină uzurpatoare (Regina), în timp ce Iachimo reprezintă forțele venite din exterior. Unul încarnează puterea brută, celălalt viclenia, ambele caracteristice demonului

Scanned with OKEN Scanner

Să mai remarcăm că muntele e complementar nu numai cu peştera ci şi cu marea şi cu *portul* în care debarcă atât Posthumus dar şi armata romană venită să asalteze centrul Britaniei. În acest caz portul e, ca şi trecătoarea, locul în care se produce schimbarea de sens a drumului iniţiatic, de la orizontală la verticală, lucrul valabil pentru Posthumus în sens ascendent, iar pentru Romani în sens descendent. Locul de debarcare – Milford Haven – conţine de altfel în numele lui şi portul (haven) şi trecătoarea (ford). Mării i se asociază aici şi barca, purtătoare a duşmanului, dar şi a salvatorului.

După cele spuse mai înainte, grupul celor trei bărbaţi din munte alcătuieşte nucleul unei organizaţii iniţiatice, de tip cavaleresc, având ca misiune apărarea centrului tradiţional. În această triadă Belarius reprezintă aspectul de înţelepciune iar cei doi fii pe cel eroic, amândoi având însemne simbolice: unul steaua călăuzitoare (Guiderius), altul mantia cavalerească (Arviragus). În momentul în care chiar şi centrul ascuns este ameninţat, ei îl apără şi îl salvează, ajutaţi şi de Posthumus, salvându-l în acelaşi timp şi pe Cymbeline şi regatul tradiţional al Britaniei.

Cymbeline De mine-alături staţi, prin voia cerului
Apărători ai tronului! (V, 5)

Ca urmare a eroismului lor regele îi investeşte cavaleri.

Cymbeline Îngenunchiaţi, Voi cavaleri ai bătăliei!
Vă fac companioni ai domniei mele... (V, 5)

Acest ritual de investitură este doar consfinţirea exterioară a unui destin interior pe care zeii l-au hărăzit celor trei eroi. Iar numele de „companions" pe care li-l dă regele, este până astăzi denumirea unui grad din masoneria speculativă: cavaleri şi companioni, iată încă un inel de legătură dintre cele două mari căi de realizare iniţiatică hermetică: cavalerească şi meşteşugărească.

Prin dezvăluirea travestiului său, celor trei cavaleri li se adaugă şi Imogen, ca *şakti* a lor, ca putere ascunsă, ca păstrătoare a purităţii tradiţiei, formând astfel o fraternitate existentă dintr-un început care s-a afirmat în secret în munte şi care se dezvăluie lumii în finalul triumfător al piesei. Cei doi feciori îl socotesc,în munte, drept tată pe Belarius, drept frate pe Imogen

Scanned with OKEN Scanner

– Fidele, un frate care se dovedeşte a fi o soră. În mod evident, Cymbeline îşi spune lui însuşi mamă:

Cymbeline Ceruri! Eu cine sunt? O mamă zămislind
Trei prunci? NIcicând o mamă n-a născut
Mai *mândră* nu s-a bucurat! Acum,
Fiţi binecuvântaţi! Ciudat plecata-ţi,
Şi-acum aţi regăsit orbita. (V, 5)

În raport cu autoritatea spirituală, puterea regală a feminină, deci mamă, mai poate fi însă şi sugestia unei „loje mame" în care Cymbeline este „master" cum vom vedea.

De asemenea el îl numeşte pe Belarius frate:

Cimbeline Pe tine frate te socot; şi astfel:
În veci te voi privi. (V, 5)

Este vorba desigur aici de o fraternitate spirituală care dincolo de legile firii este unită printr-o legătură divină. Dacă acestor cinci personaje le alăturăm pe Posthumus şi pe bătrânul Pisanio, care au avut rolul lor important în prezervarea Tradiţiei, grupul final reuneşte în jurul tronului şapte oameni formând ceea ce se numeşte, în limbajul iniţiatic masonic, o „loje perfectă", în care fiecare îşi are funcţia lui individuală şi cosmică.

Cymbeline Priviţi! Posthumus strâns legat de Imogen:
Şi ea, precum un fulger inocent
Priviri aruncă-n preajma-i,
Asupra fraţilor şi asupra mea, stăpânul (master),
Fiece lucru înălţând cu bucurie
Şi răsfrângând-o peste toţi!
Pornim acum! Cu fumul jertfelor
Să umplem templul. (V, 5)

Toată această confrerie are ca suport substanţial pe Imogen, simbol al tradiţiei, iar ca „maestru" pe regele Cymbeline, deşi în munte „superiorul" a fost Belarius, ei doi socotindu-se de altfel „fraţi". Este evident că Belarius reprezintă autoritatea spirituală, iar Cymbeline puterea regală, în numele lor fiind comun radicalul solar „bel". Centrul Britaniei, exilat un timp în centrul ascuns, îşi reia acum funcţia regală. Fumul jertfei se transformă astfel în fum al slavei.

Scanned with OKEN Scanner

C. 7. – Tradiție pierdută și regăsită.

Tema simbolică poate cea mai importantă în teatrul shakespearian este aceea a pierderii unei realități fără de care existența însăși este amenințată, atât în plan microcosmic cât și macrocosmic. În *Cymbeline* această temă se amplifică și se diversifică până la a deveni tema principală.

Microcosmic, realitatea care *se pierde* este însăși *identitatea personajelor*, toate rătăcirile având ca scop căutarea și regăsirea acestei identități. Pierderea identității este o consecință a soartei sau a intervenției Răului, dar nu mai puțin și a greșelilor săvârșite de eroi. Aici nu e vorba însă de o identitate socială sau chiar morală, ci de pierderea unei identități de ordin spiritual. Pentru că eroii nu-și regăsesc în fond identitatea psihică avută mai înainte, care e cea a individualității, ci își găsesc, după încercări care includ moartea și renașterea simbolică, o altă identitate, aceea a chipului lor spiritual. Ceea ce se pierde nu este atât ego-ul, care în fond trebuie pierdut, ci Sinea care nu poate fi găsită decât tocmai prin pierderea egoului.

În *Cymbeline*, Posthumus și Imogen își pierd mai întâi *inelele*, comoara lor spirituală care reprezintă legământul de nuntă, unitatea lor interioară abia realizată, insuficient realizată sau realizată doar virtual...

Imogen (lui Pisanio)
Sunt urmărită de-un nerod, speriată
Și mâniată mai cu seamă. Mergi
Și spune slujnicei să-mi caute
Un giuvaer, ce de la brațul meu
A alunecat; stăpânul tău mi-l dase
N-aș vrea să-l pierd în schimbul avuției
Oricărui rege din Europa. (II, 3)

Valoarea acestor inele nu este evident de ordin material, ci de ordin spiritual. Din pierderea lor decurge toată drama personajelor, chiar dacă această pierdere este în realitate un furt, practicat de demon.

Căutarea care urmează este plină de încercări, inclusiv moartea aparentă, fără de care eroii n-ar putea renaște. Regă-

Scanned with OKEN Scanner

sirea inelelor la sfârşit este în realitate reintegrarea lor într-un lanţ iniţiatic, într-o unitate efectivă, de ordin superior.

Ca urmare a pierderii inelelor, Posthumus şi Imogen *se pierd unul pe altul* şi toată piesa, în plan microcosmic, este căutarea lor reciprocă ce se termină cu regăsirea armoniei pierdute, de astă dată după purificarea psihică şi sublimarea spirituală. Aceasta este în fond tema principală a comediilor, amplu reluată în *Cymbeline*.

Pierderea identităţii se traduce în piesă şi prin pierderea *numelor*, care reprezintă aspectul esenţial al individalităţii. Numele noi reprezintă însă mai mult, reprezintă tocmai adevărata lor identitate spirituală, reprezintă numele iniţiatice, semn al transformării interioare, al îndepărtării cojilor care le obscurau. Aceste nume noi sunt în fapt substitute ale Sinei, al cărui nume rămâne inefabil.

Acelaşi sens îl au *travestiurile*: nu numai că ascund identitatea personajelor, dar le conferă una nouă care îi transformă. Desigur,Cloten care uzurpă altă identitate, este în cele din urmă pedepsit. Imogen, dimpotrivă, se salvează prin travestiul ei, realizând într-un fel în ea însăşi androginatul, înainte de a-l realiza deplin cu Posthumus.

Şi mai important ni se pare *sensul pierderii în plan macrocosmic*. Mai întâi Cymbeline îşi pierde pe cei doi fii care retraşi în centrul ascuns din munte păstrează germenii ce vor salva peste 20 de ani Britania de la distrugere şi vor asigura apoi continuitatea regatului. Această pierdere se datoreşte greşelilor regelui: nedreptăţirii lui Belarius şi asocierea lui apoi cu regina demonică şi cu fiul ei. Mai apoi Cymbeline îşi pierde şi fiica, aspectul interior al puterii şi continuităţii sale, simbol al Tradiţiei spirituale. Spre deosebire de alte piese shakespeariene, în *Cymbeline* pare să fie vorba de o *retragere completă a Tradiţiei* atât în modalităţile ei masculine cât şi feminine, ceea ce presupune o decadenţă accentuată a ciclului. Şi cum ar putea fi altfel când retragerea afectează şi pe Belarius, a cărui funcţie spirituală am subliniat-o mai înainte. Această retragere a principalelor aspecte ale Tradiţiei constituie o pierdere capitală care face ca însăşi centrul spiritual să se retragă şi să se reconstituie în

Scanned with OKEN Scanner

peştera din munte, în timp ce vechiul centru („curtea veche") va rămâne în stăpânirea demonului care-l serveşte şi pe rege.

O situaţie asemănătoare, a unei retrageri totale a Tradiţiei am mai întâlnit-o în *Cum vă place*, dar evident mai puţin dramatică, nefiind afectată şi de un război exterior, şi de o dezbinare interioară a iubirii. Mai tragică, dar nu atât de complexă ca în *Cymbeline*, a fost situaţia şi în *Regele Lear*, în *Macbeth* sau în *Hamlet*, unde însă rolul centrului ascuns este încă puţin vizibil. Accentul pus în *Cymbeline* pe rolul activ al acestui centru ascuns în regenerarea ciclului este capital şi, cu excepţia *Furtunii*, este unic în teatrul shakespearian. El nu se referă atât la situaţia din epoca piesei sau din cea a autorului, ci mai ales, credem noi, la o situaţie care va apare în viitor pentru umanitatea în continuă decadenţă.

Ceea ce apare apoi ca foarte caracteristic în *Cymbeline* este faptul că rolul activ în *recâştigarea centrului pierdut* îi revine mai ales curajului şi *forţei masculine* şi nu atât purităţii şi fidelităţii femeninului. Diferenţa apare astfel marcată faţă de Pericles unde pasivitatea eroului este suplinită de activitatea Marinei. Aceasta pare să fie datorită accentului mai mare pus pe aspectul microcosmic în *Pericles*, dar şi datorită unei situaţii extreme de anemiere a masculinului la sfârşitul tragediilor. În *Cymbeline* rolul activ revine fiilor lui Cymbeline, şi în mai mică măsură fiicei sale, care este luată prizonieră, parcă anemiată şi ea de trădarea lui Posthumus. Este vorba aşadar în această piesă de un reviriment al eroismului care salvează astfel centrul uzurpat al Britaniei. Din această perspectivă *Pericles* şi *Cymbeline* sunt două piese complementare, în prima accentul căzând pe o activitate feminină de mare puritate şi rezistenţă, pe când în a doua accentul se pune pe aspectul eroic al masculinului. De altfel prima piesă stă sub semnul substanţial al mării şi al zeiţei Diana, în timp ce *Cymbeline* este dominată de un munte, inclusiv peştera ascunsă, şi de Jupiter[1]. Şi din acest

[1] Acest complementarism se menţine şi în plan istoric căci *Pericles* marchează, oricât de vag, sfârşitul civilizaţiei greceşti, în timp ce *Cymbeline* se petrece în lumea romană târzie şi în lumea celtică.

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere *Cymbeline* se dovedeşte nu numai o sinteză a aspectelor pe care le ia la sfârşit de ciclul iubirea şi puterea – cum arătam la începutul comentariului nostru – dar şi o etapă nouă în drumul spre restabilirea armoniei în lume, atât prin puritate şi vigoare feminină, cât şi prin curaj şi eroism masculin. Ambele, revigorate printr-o retragere purificatoare a omului şi prin acţiunea sublimatoare a zeilor, fără a căror coborâre miraculoasă nimic nu mai pare posibil.

Regăsirea centrului pierdut şi restaurarea lui prin alungarea şi pedepsirea demonului, se realizează în *Cymbeline* pe două căi. Una este *calea eroică* ce pune capăt unui război şi asigură victoria şi recucerirea acestui centru. Cealaltă este o *cale spirituală* care presupune invocarea zeilor, recunoaşterea greşelilor săvârşite şi iertarea lor, reintegrându-se în acest fel o stare originară de puritate fără de care omul nu se poate reînnoi şi, evident, nici ciclul.

Posthumus Nu-ngenunchea; puterea mea asupra-ţi
Cruţare-nseamnă; răul ce ţi-l fac
Iertare e; rămâi în viaţă! Însă
Cu alţii să te porţi mai bine.

Cymbeline Osândă nobilă! Un ginere
Mă-nvaţă ce înseamnă generozitatea:
Iertare, iată vorba, pentru toată lumea.

Arvira us Precum un frate ajutor
Ne-ai dat; preafericiţi suntem că frate
Ne eşti cu-adevărat. (V, 5)

În această iertare pare să fie inclus, prin Iachimo, şi acel chip al răului care n-a comis păcatul capital al trădării. Sau această iertare e un alt mod de a spune că germenele răului nu poate fi înlăturat din creaţie ci doar atenuat, şi că el va rămâne ca o posibilitate de a se opune omului şi în ciclul viitor?

Dar această reintegrare finală, această regăsire a centului microcosmic şi macrocosmic care face posibilă o nouă armonie, are şi un aspect simbolic iniţiatic, pe care l-am urmărit de-a lungul comentariului nostru şi pe care la sfârşitul piesei îl anunţă şi *Prezicătorul*. Acest personaj inspirat este în fond vocea care

Scanned with OKEN Scanner

interpretează mesajul zeilor, aici al lui Jupiter, este intermediarul între cer şi pământ. Rolul lui profetic nu poate fi despărţit de sfârşitul de ciclu, ca şi, păstrând proporţiile , al profeţilor lui Israel. Căci peste toate, aşa cum spuneam, echilibru nu poate fi restabilit după mari dezordini decât prin intervenţia miraculoasă a zeilor. Aici, această intervenţie se manifestă prin visul lui Posthumus. Personajul cel mai încercat al piesei devine astfel suportul unei epifanii: „Whom best I love, I cross, spune Jupiter" (V, 4). Dar interpretarea acestui mesaj revine Prezicătorului care poartă numele Philarmonius, cel prin care se exprimă deci armonia cosmică şi armonia finală a piesei ca reflex al celei cereşti.

Prezicătorul Când un pui de leu, de el însuşi neavând ştiinţă,
va găsi ce caută. şi va fi cuprins de un suflu de aer
moale; şi când dintr-un falnic cedru vor fi tăiate
ramuri care, după ce mulţi ani vor fi uscate, vor
reînverzi, alipindu-se vechii tulpini, atunci nenorocirile lui Posthumus se vor sfârşi, Britania va fi
norocită şi va înflori în pace şi-n belşug. (V, 5)

Să remarcăm mai întâi misterul acestui mesaj exprimat prin simboluri şi subliniat de termeni ca „unknown" sau „without sinking find", care anunţă în plus şi găsirea lucrului pierdut care pare să fie aici, între altele, tocmai sensul simbolurilor – Microcosmic, acest mesaj, aşa cum am mai spus, consfinţeşte restabilirea iubirii prin realizarea uniunii focului (leul) cu aerul (tender air), al lui Posthumus cu Imogen, şi realizarea Sulfului alchimic, simbol al Marii Opere[1]. Macrocosmic, reînverzirea ramurilor de cedru, care păreau uscate, constituie simbolul reînvierii Tradiţiei şi deci al unui nou ciclu istoric. Căci dacă Jupiter se întoarce la palatul său de cristal („Mount, eagle, to my palace crystalline" – V, 4), simbol al Jerusalimului ceresc, Curtea şi Cymbeline se reîntorc la palatul din Lud, simbol al centrului şi armoniei regă-

[1] Nu e fără importanţă să subliniem echivalenţa fonetică, nu etimologică, pe care Prezicătorul, şi deci autorul, o face între –mulier şi –mollis aer, arătându-ne astfel una din căile de interpretare a cuvintelor din opera sa, şi din orice operă simbolică tradiţională, prin metodele –niruktei hinduse.

Scanned with OKEN Scanner

site între vulturul Romei şi leul Britaniei. Şi aici aerul şi focul se întâlnesc în aspectul macrocosmic al Sulfului alchimic.

Prezicătorul Degetele puterilor de sus să facă să sune
Armonia acestei păci. (V, 5).

Astfel, interpretarea Prezicătorului aruncă o lumină nouă nu numai asupra acestei piese, ci, în fond, asupra întregii opere shakesperiene care este un mesaj simbolic al Tradiției perene, mesaj al cărui înțeles poate fi căutat dincolo de sensul ei strict literal. În această perspectivă, Prezicătorul se întâlneşte cu Gower din *Pericles*, cu Nebunul din *Regele Lear* şi cu atâtea alte personaje purtătoare de înțelepciune dintr-o operă care e doar o filă din acel Liber Mundi, doar o scenă din acel Teatrum Mundi, din acel Misterium Magnum pe care omenirea l-a pierdut şi pe care a uitat chiar să-l mai caute.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 1

Am vorbit în ultima parte a comentariului nostru la *Cymbeline* de un centru pierdut sau părăsit, şi de un *centru ascuns* în care se retrage nu numai Puterea Britaniei ci şi Tradiţia ei spirituală. Aceste centre sunt situate într-o insulă, „wich stands as Neptune' s park" (III, 1), ea însăşi un simbol al izolării şi retragerii. Centrul părăsit este oraşul Lud, care ar putea fi un radical al viitorului London (Londonium); centrul ascuns e situat într-un munte misterios, anonim, lângă care se află localitatea Milford Haven, denumind o trecătoare şi un golf care împreună cu muntele formează o clepsidră cosmică[1] Muntele din piesă este situat în Cambria, astăzi Ţara Galilor (Wales), una din regiunile de retragere a Celţilor. („În Cambria are we born, and gentlemen", spune Belarius – V, 5). Britania însăşi a fost locul de manifestare a Graalului, iar în sec. XIV a devenit refugiul Templierilor şi a organizaţiilor iniţiatice afiliate lor[2]. Un munte într-o insulă, care mai poartă numele Albion (derivat din acel Avalon legendar, loc al lui Apollo, în care s-a retras regele Arthur) este simbol nu numai al unui centru spiritual, ci şi a centrului polar sau în orice caz a unui substitut al lui. De altfel, peştera din munte se află lângă o stâncă („This rock and these demesnes have been my world" (III, 3), spune Belarius, care nu e decât un menhir, un omphalos, deci o altă

---

[1] Să remarcăm că în denumiri autorul foloseşte nume celtice, latine şi engleze, ceea ce nu e o dovadă de sincretism, ci de depăşire a timpului şi spaţiului din perspectiva unei viziuni simbolice supratemporale.

[2] Cambria e o regiune din nordul Ţării Galilor, după numele unei populaţii celtice sau teutonice denumită Cimbri, care se regăseşte în numele lui Cymbeline (J. Markale: Les Celtes)

Scanned with OKEN Scanner

reprezentare a unui centru sacru[1]. În acest caz, centrul temporar părăsit, centrul pierdut, pe numele lui Lud, n-ar putea fi prin inversare şi înlocuirea dentalei Tula? S-ar putea însă să fie vorba mai curând de o Tula vestică atlantă şi nu de cea nordică, hyperboreană, căci în piesă se vorbeşte de unirea Sudului cu Vestul, a Romanilor cu Celţii.

Prezicător Văzut-am pasărea lui Jupiter
În zbor, romanul vultur, înălţat,
Pornind din miazăziul umed
Spre-această parte din apus, şi-aici
Pierind sub razele de soare. (IV, 2).

Tot aşa cum Lud ar putea fi una din acele confrerii ale unui Lugdunum, cetatea zeului Lug (London, Leyde, Londun etc.), nume celtic al zeului Mercur sau Apollo, aici mai curând Apollo (Belenus) prezent în numele lui Cymbeline şi Belarius, cei doi şefi spiritual şi temporal ai Britaniei, şi în ritualul solar din faţa peşterii. Ne punem întrebarea dacă acest centru ascuns este doar simbolic sau are un corespondent real în geografia sacră a Britaniei. Să remarcăm, în acest sens, că Milford Haven este un port care există şi astăzi în Ţara Galilor (Wales), fostă Cambria, unul din locurile de retragere şi persistenţă a Celţilor. Nu departe de acest port (cca 20 km) se află o înălţime izolată de 565 m (nenumită) la poalele căreia este localitatea *Rosebush* (tufă de trandafir) a cărei semnificaţie simbolică e evidentă. De asemenea la distanţă de cca 80 km. este cunoscutul port *Swansea* (marea sau lacul lebedei). Dacă ne amintim că Imogen numşete Anglia „a swan's nest" (un cuib de lebede) (III, 4), credem că sunt suficiente indicii că aici, în Ţara Galilor, a fost un important centru spiritual al Britaniei, ocultat acum, dacă nu chiar centrul ei polar, simbolizat de lebădă. În acest loc la nord de Swansea se găseşte un vârf (802 m) care poartă numele de *Black Mountain*, de asemenea simbol al polului. Şi atunci ascunderea numelui Tula în numele oraşului Lud nu ni se mai pare imposibilă; şi nici denumirea de „lebădă" dată lui Shakespeare

[1] Peştera însăşi ca loc de retragere subteran, în care se oficiază ritualuri solare, este un substitut al Agarthei.

Scanned with OKEN Scanner

(„sweet swan of Avon"), paredru deci al lui Lohengrin, cavalerul lebedei. Să nu uităm că lebăda este pasărea lui Apollo hyperboreanul, aşa cum vechea Britanie este Avalon, insula lui Apollo.

În acest cadru sacru, triada *Belarius – Guiderius – Arviragus* constituie tocmai conducerea acestui centru ascuns, păstrător al Tradiţiei, formând o fraternitate iniţiatică, continuatoare a Masoneriei cavalereşti medievale ca şi a Rosicrucianismului, aşa cum am arătat, cele două ramuri reprezentând încă în vremea autorului Tradiţia ezoterică şi iniţiatică a Evului Mediu târziu, tradiţie pe cale de a se obscura.

Ceea ce frapează în numele celtice latinizate sau anglicizate ale celor trei bărbaţi este prezenţa abia ascunsă a unor semne zodiacale: aries – berbec; bull – taur; virgo – fecioară, ca şi leo – leu, în numele lui Posthumus – Leonatus. Prezenţa zodiacului, ca incintă a polului, ascunzătoare şi apărătoare a lui, este corespunzătoare cu simbolul centrului.

Asupra celor trei nume se pot face consideraţii interesante legate de istoria Celţilor, dar şi a piesei noastre. *Belarius* este desigur un aspect al lui Apollo, dar nu fără legătură cu un cunoscut şef celt – Brennus (Belenus), care avea ca simbol corbul. Or Belarius spune... „percieve me like a crow"...(III, 3). Ciudat că în limba engleză „crow" însemnă cioară, dar şi cântecul cocoşului[1] , simbol solar ca şi Belarius[2] . Pe de altă parte Belarius stă pe un trepied şi povesteşte:

Belarius Când stau pe trepied şi-i povestesc
Războinice pătanii... (III, 4)

ceea ce-i conferă un rol de înţelepciune oraculară, care la Celţi era proprie Druizilor. Acest aspect îl apropie de Merlin, ceea ce nu e fără legătură cu numele substituit al lui Belarius care era Morgan, nume şi al sorei lui Merlin. Belarius pare să însumeze deci atât aspectul masculin cât şi pe cel femenin al

---

[1] Corbul este însă şi una din păsările lui Apollo, sub aspectul lui profetic.

[2] Oxford Dictionnary.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiției și al Centrului, într-o unitate supraumană. De altfel el invocă atât soarele și cerul, cât și pe zeița-mumă:

Belarius O, tu zeiță, tu divină fire,
Cum strălucești în cei doi fii de rege! (IV, 2)

Guiderius este și el un conducător („guide"), având deci un rol eminent în triadă.

Belarius Ești, Polydor, maestrul sărbătoririi
Fiind cel mai destoinic vânător... (III, 6)

El reprezintă aspectul de putere, de justiție. Nu mai puțin el este un dar al lui Apollo (Polydore). Dar numele său este înrudit cu numele celt Gwiddyon (erou al epopeii Cad Godden), derivat din – vid = cunoaștere, una din funcțiile Druizilor[1] . Legătura cu Druizii a celor trei bărbați este sugerată și de ritul solar („holy office") pe care ei îl împlinesc în fața peșterii, practică bine cunoscută a Druizilor[2] . Guiderius reprezintă însă, cum spunem, aspectul masculin, cavaleresc, purtător al sabiei cu care-l ucid pe Cloten, așa cum Arviragus pare să-l reprezinte pe cel femenin, pe cel de milă și iubire, care-o ocrotește pe Imogen și o aduce „moartă" în brațe, nu fără legătură cu acel „virago" din numele său. La un moment dat însă, Posthumus spune despre ei, povestind bătălia:

Posthumus Era prielnic locul; vraja
Nobleții lor, acum, ar fi schimbat
În lancie un fus; ar fi făcut
Să radieze palidele chipuri
Însuflețind și-ardoarea și rușinea... (V,3)

Prefacerea unui fiu într-o lance este în fond trecerea de la femenin la masculin. Dar termenul „di-staff" conține cuvântul „staff" = baton. Și cum am arătat în alt comentariu[3] „baton" este simbolul lui Francisc Bacon, iar „Lance" este cel al lui Shakespeare. Curios este apoi că Arviragus, și el un aspect femenin în triada amintită, conține radicalul -ar sau -arvig, care

---

[1] Aspecte celtice semnificative am întâlnit și la Regele Lear.
[2] Numele Guid-der (-ius) inversat este de altfel Der-guidDru-id.
[3] *Doi nobili din Verona*: Speed și Launce...

Scanned with OKEN Scanner

sub forma hara – harving – harviga[1], are în limba latină, şi sensul de grăsime de porc, aşa cum şi numele -bacon are sensul de şuncă de porc (de alfel F. Bacon are în cimierul blazonului său un mistreţ). Revenind la aspectele astrologice, am arătat în Titus Andronicus – care conţine criptografiat horoscopul lui Shakespeare – că Fecioara este semnul de la ascendentul autorului, iar Berbecul – Taurul sunt zodiile la limita cărora s-a născut el (23 aprilie).

Cea mai surprinzătoare confirmare a legăturii autorului cu istoria sacră şi iniţiatică a Angliei, ne este însă oferită de numele substituit, deci iniţiatic, al lui Guiderius care este Polydore. Ca derivând din Apollodorus, numele are sensul de „dar al lui Apollo", cum am spus. Luate separat, cele două componente ale numelui au însă şi alte sensuri, mai ascunse şi mai revelatoare. Astfel termenul „poli" poate deriva (cel puţin fonetic) din verbul -poleo = a învârti, a mişca, de unde şi numele – polos, axă, pol. Pe de altă parte, termenul „dore" poate veni din cuvântul – dory semnificând lance (ex.: doryphore – purtător de lance). Aşadar Polydore este cel care „mişcă lancea", echivalent exact al numelui Shake-speare, şi în plus în relaţie cu numele polului şi cu Apollo hyperboreanul. Să mai adăugăm că în Ţara Galilor, la nord-est de Swansea, un vârf de munte (887 m) poartă numele Beacon, complement luminos al Muntelui Negru, şi aproape omonim cu numele lui Bacon. (De asemenea ţinutul Glamorgan (Wales)conţine numele ascuns al lui Belarius – Morgan (Glow-morgan?). Fără să poată fi vorba de identificări precise, ceea ce într-un sistem criptografic puţin cunoscut nouă nici nu poate fi altfel, se poate presupune totuşi că triada iniţiatică, apărătoare a tradiţiei britanice şi medievale, include pe Shakespeare şi Bacon, împreună cu un personaj superior şi misterios, care rămâne însă necunoscut[2].

---

[1] haru – haruspex – sacrificiul măruntaielor.

[2] Semnalăm că pe frontispiciul cărţii lui. Bacon: Scripta in Naturalia et Universalia Philosophia, apare o triadă de personaje misterioase, a căror semnificaţie am comentat-o în altă parte, dar care are evidente legături cu Shakespeare şi Bacon.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste semne ni se par suficiente pentru a conchide apartenența lui Shakespeare şi Bacon la o organizație inițiatică de la sfârşitul sec. XVI, poate accea masonerie operativă cunoscută sub numele de Royal Arch. Aceste semne coroborate cu alte numeroase indicii găsite în comedii şi chiar în tragedii, formează, după convingerea noastră, un ansamblu de dovezi şi argumente greu de înlăturat, asupra caracterului esoteric şi inițiatic al operei shakespeariene care ni se pare a fi cântecul de lebădă al tradiției hyperboreene pe cale de a se oculta la începutul veacului XVII în Occident.

Scanned with OKEN Scanner

POVESTE DE IARNĂ[1]

PARTEA A – De la tragedie la Basm

Caracterul de basm al ultimelor piese shakespeariene este subliniat chiar de autor, dacă mai era nevoie, prin titlul dat penultimei sale piese: Poveste de Iarnă. Şi pentru a accentua şi mai mult acest caracter, el pune în gura unui copil – Mamillius, fiul regelui Leontes al Siciliei, formula unui început de poveste: A fost odată un om...

Hermiona Poftește, / A ta sunt, domnul meu. Ia loc şi spune
Vreo poveste.

Mamillius Veselă sau tristă?

Hermiona Cât vrei de veselă!

Mamillius Pe timp de iarnă / Mai bună-i una cu strigoi şi
duhuri.

Hermiona Te-ascult deci. Vino, şezi. Fă tot ce ştii
Şi-sperie-mă cu duhuri[2]. Eşti cumplit.

Mamillius A fost odată-un om...

Hermiona Dar vino. Şezi şi spune.

Mamillius Şedea în cimitir. Ţi-o spun în şoaptă
Să nu m-audă greerii

---

[1] Trad. Ion Vinea.

[2] Englezii folosesc pentru duhurile lumii intermediare acelaşi cuvânt ca şi pentru duhurile celeste, inversând însă o silabă: spirit – sprite, ceea ce este plin de semnificaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Hermiona Dar vino / Şi spune-mi la ureche. (II, 1)

Această încântătoare scenă de familie într-o seară de iarnă, la gura sobei, nu face decât să exprime armonia care domneşte la curtea Siciliei, nu numai între regele Leontes şi Hermiona, regina sa, ci şi între rege şi supuşi, sau chiar între rege şi bunul său prieten Polixenes, regele Bohemiei, oaspetele lui.

Camillo Niciodată regele Siciliei nu va fi în stare să-şi arate toată dragostea pe care-o poartă regelui Boemiei. În copilăria lor au fost crescuţi laolaltă. Şi între ei s-a legat o iubire atât de mare, încât nu se poate să nu dea roade... Facă cerul ca dragostea lor să dăinuiască. (I, 1)

Dar se pare că armonia nu e făcută pentru oameni, decât cel mult în rare clipe de linişte, când o poveste, fie şi cu strigoi, înmănunchează parcă această armonie care în curând se va risipi. Poate de aceea povestea lui Mamillius începe într-un cimitir, semn că moartea pândeşte undeva. Şi se spune la ureche, semn că nu mai poate fi auzită de toată lumea.

A. 1. – Povestirea (the Story).

Aşadar, această stare de armonie de la curtea Siciliei se tulbură. Dar care e răul care se abate peste oameni? E un război, o molimă, e o criză de putere? Nimic din toate acestea. Răul nu vine aici din afară, nu este un factor exterior, el sălăşluieşte în inima regelui Leontes şi izbucneşte pe neaşteptate într-o perioadă de calm, ca orice furtună. Avea dreptate Hecata în *Macbeth*: „Security / is mortal 's chiefest enemy" (V, 3). Şi furtuna aici se cheamă: patima.

Leontes, în prietenia sa pentru Polixen, insistă ca acesta să mai rămână ca oaspe la curtea sa şi neizbutind să-l convingă, îi cere doamnei sale, Hermiona, s-o facă, ceea ce regina reuşeşte cu tact şi căldura feminină.

Hermiona (lui Leontes). Tu, doamne, tu-l îmbii prea cu răceală...

Scanned with OKEN Scanner

(lui Polixen) Cutez, ca oaspe-al meu crăiesc, a-ți cere
O săptămână-n chip de împrumut...
... Alege: / Ești oaspe sau ostatec? Căci va fi
Într-adevăr , cum zici, din două una. (I, 2)

Aceasta este scânteia care cuprinde gelozia ascunsă în inima lui Leontes. Nu-i nici o măsură comună între scânteia care declanşează răul şi vâlvătaia care se aprinde. De aceea patima lui Leontes pare *inexplicabilă*, mai curând absurdă. Nici-un intrigant nu-şi vâră coada între Leontes şi Hermiona pentru a înveni na situaţia, precum Iago între Othello şi Desdemona, sau Iachimo între Posthumus şi Imogen. Şi totuşi Leontes se aprinde şi se învăpăiază până la nebunie, în gelozia lui. Motivaţia acestei patimi nu este deci psihologică sau morală. Demonul e în inima lui Leontes şi nu vom şti niciodată de ce acest demon a stat atâta timp ascuns, de ce se manifestă abia acum, fără nici un motiv. Poate doar pentru a pune la încercare această aparentă armonie a cuplului. Un motiv aparent există totuşi: este tocmai această rugăminte adresată de Hermiona lui Polixen ca să mai rămână. Este o *insistenţă*, la început din partea lui Leontes, apoi din cea a Hermionei, care pare să contrazică mersul lucrurilor, încercând să-i forţeze cursul. Este înverşunarea omului de a supune evenimentele propriei voinţe, încercând să schimbe astfel cursul unui destin. Şi mai este încă ceva: deşi rugămintea Hermionei nu are în sine nimic nelegitim, mai ales că e făcută la insistenţele lui Leontes şi în limitele unei nobile prietenii, privită din afară de Leontes această insistenţă dă iluzia unui gând păcătos, ducând la o falsă imputaţie. *Lipsa de discriminare*, care se adaugă la firea pătimaşe a lui Leontes, declanşează această iluzie, această eroare care duce la rândul ei la izbucnirea patimei.

De aici încolo jocul patimei şi-al nedreptăţii se desfăşoară aproape de la sine, fără să se mai poată opri, odată scăpat de sub control.

Leontes Băiete, treci la joacă / Şi maică-ta se joacă. Joc şi eu
Un joc atât de hâd, că voi fi dus
La groapă pân-la urmă

Scanned with OKEN Scanner

Şi-mi vor fi clopot hula şi dispreţul.
La joacă deci băiete. (I, 2)

E ca şi cum oamenii ar deveni marionete în jocul acesta al destinului cu omul, căruia omul nu i se poate opune, deşi presimte drama care se pregăteşte. Odată ce s-a autoaprins, flacăra geloziei îl devorează pe Leontes devenind centrul malefic al existenţei care atrage în orbita sa tot ce se întâmplă sau chiar ce nu se întâmplă.

Leontes O, patimă! În inimă-mi împlânţi
Pumnalul tău! Tu faci să poată fi
Şi lucruri care par cu neputinţă,
Pătrunzi şi-n vise – cum se poate oare?-
Părtaş fiind la tot ce-i nălucire,
Şi soţ nimicului; e deci credibil
Că poţi să te uneşti cu orişicine,
Cum o şi faci,, trecând orice măsură,
Şi-o simt în infectarea minţii mele
Şi-n încreţirea frunţii. (I, 2

Patima e o boală (infection) care întunecă judecata şi declanşează imaginaţia, care la rândul ei măreşte patima dincolo de orice măsură. Visul însuşi, deci o altă realitate, intervine adăugând sortilegiile sale pentru a otrăvi până la urmă mintea şi a o sluţi. Anticul *hybris* cuprinde toată fiinţa omului împingând-o spre tragic, spre nebunie şi crimă.

În zadar încearcă să-l aducă la raţiune pe Leontes sfetnicul său Camillo. Cu toată înţelepciunea lui, acesta e acuzat de necinste:

Leontes Camil, ajunge! Ţi-am încredinţat
Secretele păstrate-adânc în suflet
Ca şi-n regescul sfat, în care ca un preot
Sfinţit-ai gândul meu. Mă despărţeam de tine
Purificat. Dar, iată-am fost minţit
De cinstea ta, de tot ce pare
Că-i cinste-n tine. (I, 2)

Leontes se desparte astfel nu numai de un sfetnic, ci şi de semnificaţia spirituală pe care acesta o avea pentru el.

Apărarea lui Camillo e vehementă şi acuzatoare în acelaşi timp.

Scanned with OKEN Scanner

Camillo Blestem asupra-mi dacă-ai mai vorbit
Cândva-ntr-un chip de tine mai nevrednic.
Şi repetând, păcătuieşti mai greu
Ca ea, chiar dacă-ar fi greşit. (I, 2)

Dar Leontes e surd şi orb la orice argument, căci e cuprins de un vârtej al nimicului care-l împinge spre abis:

Leontes Nimic nu-i asta? Lumea-i deci nimic,
Şi tot ce este-n ea! Nimic nu-i cerul,
Nimic nu-i Polixen, nimic regina
Şi nu-s nimic nimicurile toate
De-asta nu-i nimic. (I, 2)

Pornit în avalanşe pe drumul unui neant existent doar în cugetul lui, Leontes ajunge la crimă şi îi cere lui Camillo să-l ucidă pe Polixen. Ca să scape, sfetnicul îl avertizează pe Polixen, cu care fuge în ţara acestuia. Bohemia, convins fiind de cinstea Hermionei, ca şi de nebunia lui Leontes.

Camillo (lui Polixen) Tu jură-te / Pe aştrii toţi din cer, pe-a lor putere
Că nu-i aşa. Mai lesne poţi opri oceanul
De-a se supune lunii,
Decât prin sfaturi sau prin jurăminte
Să surpi locaşul nebuniei lui,
Întemeiat pe o credinţă care
Va dăinui cât trupul va sta drept. (I, 2)

După ce s-a hrănit din irealitatea imaginaţiei îmbolnăvită de patimă şi de lipsa de luciditate, după ce şi-a anexat chiar visul, stăruind în iluzie, Leontes pare să nu mai poată fi oprit nici de stele în nebunia lui, dacă nu cumva această nebunie este înscrisă chiar în stele,ca purtătoare ale destinului. Oricum, faptul că nebunia lui Leontes e la fel de tare ca o credinţă, e un indiciu că şi infernul îşi are „credincioşii" lui, chiar când nu se dă pe faţă.

Fuga lui Camillo împreună cu Polixen îl întăreşte şi mai mult pe Leontes în falsele sale bănuieli, El proferează învinuiri nedrepte şi jicnitoare acuzând-o pe regina sa de adulter.

Leontes Uitaţi-vă curteni, la ea. Veţi spune,
Desigur: „mândră doamnă!", dar în suflet

Scanned with OKEN Scanner

Dreptatea va adăuga: „Păcat
Că nu-i şi virtuoasă şi cinstită"!
Slăviți-i frumusețea, care, jur,
E vrednică de slavă, şi-apoi iată
Un „hâm", un „ha", nişte-nălțări din umăr.
Mărunte scule ale defăimării... (II, 1)

Această incompatibilitate între cinste şi frumusețe a mai fost afirmată în fața Ofeliei de Hamlet, dar acolo avea un oarecare temei. Aici nu are, iar aceste atribute, care ar trebui să încoroneze „eternul femenin", par să devină în ochii lui Leontes, principala cauză a dramei şi decăderii femeii. În delirul lui pătimaş Leontes îşi închipuie amenințat de aparentul adulter al Hermionei, însuşi tronul, făcând din acest conflict familial o dramă a puterii.

Leontes Sunt în pericol viața mea şi tronul
Şi tot ce-am bănuit e-adevărat... (II, 1)

Odată eliberat orgoliul, şi amplificat de nemăsura patimei, nimic şi nimeni nu-l mai poate opri pe Leontes. Încercările sfetnicului Antigonus de a-l potoli sunt zadarnice.

Antigonus În lumea asta, de-a greşit regina
Orice fărâmă din femeie-atunci
Da, orice dram de carne femeiască / E putredă...
De e aşa, / La ce am mai face gropi pentru virtute?
N-avem din ea nici pic să dregem fața
Gunoiului lumesc. (II, 1)

Dacă acuzațiile lui Leontes ar fi adevărate, întregul neam ar trebui să dispară. Cândva, în tragedii, aceste acuzații au fost o realitate. Acum însă, doar orgoliul nemăsurat al lui Leontes şi patima lui proiectează închipuirea într-o aparență în care el se socoteşte unicul deținător al adevărului.

Leontes Dar ce zor am, / Să stau la sfat cu voi, în loc s-ascult
De-ndemnul meu, când drepturile mele
Nevoie n-au de sfaturile voastre.
Şi v-am vorbit din bunătate doar; (...) aflați atunci
Că n-am nevoie de părerea voastră.
Ce-i rău, ce-i bun, ce-i drept în asta, totul
E dar în seama mea. (II, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Acesta pare să fie punctul extrem al iluzionării, care idolatrizează eul şi disprețuieşte lumea. Leontes se crede, în orbirea lui, mai presus de bine şi rău, când în realitate e mai prejos, ca şi Lucifer. Trădând adevărata credință, el încearcă să-şi întemeieze o alta. Orgoliul se preface într-o trufie fără seamăn ce dezlănțuie mânia şi setea de răzbunare, violența şi cruzimea a căror consecință este aruncarea Hermionei în temniță.

În acest moment intervine un fapt unic în teatrul shakespearian: Hermiona, care purta în pântece un copil, naşte în închisoare o fetiță. Profitând de acest prilej, Paulina, soția lui Antigon, încearcă să-l înduplece pe Leontes, arătându-i fetița.

Paulina Eu viu, stăpâne /Şi te conjur, ca slugă devotată,
Ca sfetnic şi ca tămăduitor,
Deşi nu par, ca mulți din jurul tău,
S-aduc durerii tale alinare (...) Cinstita doamnă,
Că-i prea cinstită, ți-a făcut -o fată.
Dă-i binecuvântarea! Iat-o! (II, 3)

Dar Leontes nu ştie ce-i mila. Furia lui se dezlănțuie şi împotriva nevinovatei copile care, în orbirea lui, o crede bastardă. El cere să fie arsă pe rug, împreună cu Hermiona.

Leontes Plodul nu-i al meu. / El e prăsit de Polixen. Afară!
Şi-odată cu nemernica lui mamă
Să fie ars de viu. (II, 3)

Paulina se opune din toate puterile acestei nebunii, înfruntând furia regelui cu riscul propriei vieți.

Leontes Te ard pe rug!

Paulina Nu-mi pasă! / Eretic e cel care-aprinde rugul
Iar nu cel ars pe el (...)
Ai grijă, / De pruncul tău. Trimită-i Jupiter
Mai bună călăuză sufletească. (II, 3)

La refuzul curtenilor de a o ucide pe fetiță, Leontes schimbă condamnarea la moarte, şi-o trimite într-un pustiu.

Leontes Îți dau poruncă / Vasalul meu fiind, să iei de-aici
Bastardul femeiesc. S-o duci departe
În vreun pustiu, mult dincolo de țară.

Scanned with OKEN Scanner

S-o lași în seama ei și-n voia climei (...)
Cu sorți de viață sau de moarte. (II, 3)

Leontes remite astfel viața fetiței în mâinile soartei, care se va dovedi mai puțin nemiloasă ca el.

Cu aceasta, furia și violența lui Leontes par să fi ajuns la culme. Nimic din ceea ce este omenesc nu mai sălășluiește în ființa lui care atinge un chip al neumanului. Și totuși există un element care este, în fond paradoxal, tocmai această acceptare a soartei care va decide de viața sau moartea fetiței. Tot așa cum înainte de a o judeca pe Hermiona, ca s-o condamne la moarte, Leontes mai așteaptă răspunsul oracolului din Delphi. Nu pentru că s-ar îndoi de hotărârea sa, ci pentru a arăta celorlalți că el nu poate să greșească. E ca și cum cerul trebuie să i se supună, să-l confirme în decizia sa.

Leontes Deși-s încredințat și n-am nevoie
De noi dovezi, oracolul va ști
Să liniștească mintea celorlalți
La fel de orbi ca el și neputință
De-a prinde adevărul. (II, 1)

O mai mare exacerbare a trufiei este greu de imaginat.

Și totuși, această hotărâre de a lăsa o șansă soartei și oracolului este o slăbiciune, din punctul de vedere al unui despot, care va duce la eșecul său în scena judecății Hermionei. Pentru că regina se transformă în această scenă din acuzată în acuzator, cu o admirabilă forță și noblețe:

Hermiona Dar dacă ale cerului puteri
Isprăvile-omenești le urmăresc,
Cum chiar și fac, atunci nevinovatul
Va face pe mișel să se roșească
Iar despotul în fața resemnării
Va tremura...
(...) Scutește-mă de-amenințări, stăpâne,
De-acest strigoi eu nu mă tem, ci-l caut,
Că pentru mine viața n-are farmec.
Coroana, darul ei, a ta iubire,
Eu le-am pierdut și-o simt, dar fără-a ști

Scanned with OKEN Scanner

Cum s-a-ntâmplat.
(...) Nu-i viața, știi? Un pai nu dau pe ea,
Da-mi apăr cinstea...
(...) Aceasta nu-i dreptate, ci urgie
Și cinstei voastre-i cer cuvântul sfânt:
Apollo fie-mi jude. (III, 2

Am vorbit puțin până acum despre *Hermiona*, pentru că eroina este făcută dintr-o bucată. Nobilă, mândră, cinstită, pură, ea nu se clintește din virtutea ei nici în fața acuzațiilor lui Leontes, nici în fața amenințărilor morții. Ea nu evoluează, pentru că e neschimbătoare, pentru că e unul din acele prototipuri ale feminității luminoase și hieratice, ca atâtea eroine shakespeariene, de la Izabella la Imogen. În fața patimei lui Leontes ea ridică imperativul cinstei până la moarte, și se pune sub protecția lui Apollo. Ea vorbește la fel de dârză și de pură în fața primelor acuzații, ca și în fața ultimei judecăți.

Hermiona Trăim sub zodii grele,
Și până cerul fi-va iar prielnic
Voi aștepta. Eu nu-s pe plâns pornită,
Ca semenele mele, domnii mei...
(...) De ce mă plângeți, proastelor! De-aflați
Că doamna voastră merită-nchisoarea,
Bociți atunci pe urma-i. Judecata
La care merg va fi spre slava mea. (II, 1)

Hermiona nici măcar nu se revoltă împotriva soartei rele. Ea se supune încredințată că cerul, care e mai puternic decât soarta, o va ocroti. Nu e resemnare, ci o încredințată așteptare a hotărârii divine. Înfruntarea între ea și Leontes este în fond opoziția între impulsivitatea patimei și misericordia nesfârșit răbdătoare a harului[1]. Pe cât de admirabilă e neclintirea Hermionei, pe atât de odioasă apare încrâncenarea lui Leontes în trufia lui. Nici citirea oracolului, care îi infirmă acuzațiile, nu-l fac să se plece. Dimpotrivă, el înfruntă voința zeilor până la sacrilegiu.

---

[1] D. Traversi își construiește aproape întreg eseul său despre *Poveste de Iarnă* pe opoziția între patimă („blood") și har („grace"). Cf An approach to Shakespeare, New York, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

Leontes Nimic nu-i adevăr în tot acest oracol.
Minciună doar. Urmăm cu judecata. (III, 2)

Dar este ultima lui trufie. Căci în acest moment cade urgia cerului peste el, cade vestea morții lui Mamillius, fiul său, moştenitorul tronului.Abia acum, Leontes se prăbuşeşte: brusc, ca orice tiran.

Leontes Mânia lui Apollo; cerul însuşi
Loveşte-n nedreptatea mea,
(...) Iertare – Apollo. /
Am pângărit din greu al tău oracol. (III, 2)

Şi cum o nenorocire cheamă altă nenorocire (abyssus abyssum invocat), se anunță şi vestea morții reginei Hermiona. Leontes e copleşit. El nu mai e în stare să se roage.

Leontes Odată-n zi / Voi cerceta locaşul sfânt în care zac,
Şi-mi voi găsi în lacrimi mângâierea.
Jur să-mplinesc această datorie
Cât firea-mi va îngădui. O, vino,
Şi mă-nsoțeşte unde mi-e durerea. (III, 2)

Pe cât de neaşteptată a fost izbucnirea patimei, pe atât de fulgerătoare e prăbuşirea şi schimbarea lui Leontes.

Cel care a mers atât de departe în trufia lui, acum se smereşte. Este un miracol celest această transformare a pedepsei în har divin.

Aici se termină prima parte a piesei, tragica povestire a lui Leontes şi a Hermionei şi începe povestea Perditei. Infernul face loc Paradisului.

A.2 Povestea (the Tale)

Am părăsit aşadar Sicilia în prada dezolației, a penitenței, şi a ascezei pe care Leontes şi le-a impus după moartea Hermionei şi a lui Mamillius, după alungarea fiicei sale abia născută. Lăsându-se în voia valurilor, corabia lui Antigon debarcă fetița, pe care o numeşte Perdita, pe țărmul Bohemiei, deci regatul lui Polixenes, prietenul alungat al lui Leontes. Conform promisiunii făcută suveranului său, Antigon o părăseşte pe copilă pe un țărm

Scanned with OKEN Scanner

pustiu, amenințat de furtună. Această a doua parte a piesei pare să înceapă deci sub auspicii rele.

Marinar — Da, doamne. / Mă tem că-am debarcat într-un ceas rău;
Ne-amenință furtuna, ceru-i crâncen

Antigon — O, facă-se a lui voie. (III, 3)

Dar Soarta, încă odată, pare să vrea altfel. Fetița e găsită de un păstor care o adoptă, dându-şi seama că e un copil de neam, după înscrisul şi aurul care o însoțeau. În acelaşi timp, băiatul păstorului îl descoperă pe Antigon omorât de un urs.

Păstorul — Jalnică poveste, foarte jalnică! Dar ia te uită
aici, băiatule. Bucură-te şi tu, acum. Te-ai găsit
cu unii care mureau, eu însă cu unul care s-a
născut. (III, 5)

În timp ce unii mor alții se nasc, aşa merge lumea, păstrându-şi echilibrul general, în ciuda dezechilibrelor individuale.

Aşa merge şi povestea care abia a început şi care după ce ne-a adus din Sicilia în Bohemia, ne transportă acum în timp, peste 16 ani. Deşi născută în adversitate, Perdita a fost ocrotită de ursitoare şi de aurul care-o însoțea.

Păstorul — E aur de la zâne, băiete, şi se va dovedi că e aşa...
(III, 3)

Iat-o acum, fată mândră şi pură, în casa îndestulată a bătrânului păstor, pe care-l socoteşte tatăl ei. Şi pentru că acolo unde e o fată frumoasă nu poate să nu apară şi un făt-frumos, iată-l pe Florizel care-o slăveşte pe Perdita ca pe-o zeiță.

Florizel — Podoabele acestea frumuseții tale
Dau viață nouă. Nu eşti păstoriță,
Ci zâna Flora, -n luna lui April,
A tunsului serbarea-i un sobor de zei,
Iar tu, regina lor. (IV, 4)

E o iubire exaltantă, aşa cum găseşti doar în poveşti, care cântând iubirea îi slăveşte pe zei şi întreaga fire.

Florizel — Tu bucură-te doar! Până şi zeii,
Din slava lor, iubirii i se-nchină.
Luându-şi chip de animale... (IV, 4)

Scanned with OKEN Scanner

În lumea omului însă lucrurile nu sunt chiar aşa simple, căci Perdita e fată de păstori, iar Florizel e chiar fiul regelui Polixenes. Soarta îşi arată din nou capul din umbră, de astă dată coborând nu din stele sau din furtună, ci din lumea noastră. Căci e evident că regele se va opune căsătoriei – astăzi am spune mezalianţei – celor doi tineri. Şi Perdita e mai conştientă de aceasta.

Perdita Dar tot ce mă-nspăimântă;
Când tu, -n mărirea ta, nu ştii ce-i frica,
Eu tremur doar gândind că s-ar putea
Ca tatăl tău, şi el, pe-aici să treacă.
Ce-ar fi pe el, o, soartă! când şi-ar vedea
Odrasla-i mândră-n haine de-om de rând?
(IV, 4)

Şi cum întâmplare (accident) nu există, ci doar Soartă (Fates), aşa se vor petrece lucrurile. Va depăşi iubirea deci necesitatea?

Perdita Deci, vrând-nevrând, din nou una
Se va întâmpla: sau tu te răzgândeşti,
Sau viaţa-mi pierd. (IV, 4)

Dacă ar fi să-l credem pe Florizel iubirea va învinge:

Florizel ... eu nu pot fi al meu
Şi nici al nimănui, de nu-s al tău.
E hotărârea mea şi-i neclintită.
Chiar dacă soarta zice nu. (IV, 4)

Iubirea-i deci mai tare ca soarta şi ca moartea. Tot aşa vorbeau şi tinerii din comedii.

Temerile Perditei se adevereau în curând, căci Polixenes bănuieşte că fiul său ascunde ceva. El se hotărăşte ca, împreună cu Camillo, sfetnicul său, şi fost sfetnic al lui Leontes, să meargă la casa păstorului, travestiţi, şi să vadă care e situaţia. Era pe vremea când regii încă mai coborau în popor să afle adevărul.

Vizita regelui are loc într-un moment deosebit al comunităţii păstoreşti: sărbătoarea tunsului oilor (sheepshearing). Suntem deci în plină primăvară când firea renaşte şi odată cu ea iubirea. Ne-o spune cântecul lui Autolycos, negustorul de mărunţişuri.

Scanned with OKEN Scanner

Autolycos Narcisele când prind s-apară
Dă buzna-n vale mândra mea,
Ehei, e semn că-i primăvară,
Spuzind cu sânge alba nea. (IV, 3)

Ne-o spune Perdita care împarte flori tuturor oaspeților, după vârstă și anotimp. Ne-o spune chiar și păstorul cel tânăr, și el îndrăgostit de Mopsa, în limbajul lui simplu și direct.

Dorcas Juratu-mi-ai să fii a mea iubire.

Mopsa Și tu de mii de ori că-mi vei fi mire
Dar unde, unde! Hai, răspunde. (IV, 4)

Ne-o spune dansul păstorilor și păstorițelor și chiar pungășiile lui Autolycus care profitând de veselie și înghesuială șterpelește pungile celor ce iau parte la sărbătoare.

În această comuniune generală, care trebuie să consfințească și unirea lui Florizel cu Perdita, cade mânia regelui care scoțându-și masca, interzice căsătoria tinerilor.

Polixenes... De despărțire, tinere domn,
Căci nu mă-ncumet fiu să te numesc,
Prea jos te-ai coborât să te mai recunosc
Urmaș la sceptru când te-ai încurcat
Cu fată de cioban... (IV, 4)

Interdicția lui risipește serbarea și fericirea tinerilor ca o furtună de vară cu tunete și trăsnete.

Opoziția lui Polixenes, așa cum o prezintă el, pare justificată:

Polixenes Socot că-i drept / Ca fiul să-și aleagă soața singur,
Da-i tot așa de drept ca unui tată,
A cărui bucurie-s doar copii,
Să i se ceară sfatul. (IV,

Prin gura lui Polixenes vorbește bunul simț și rațiunea de stat, deși adevăratul motiv al opoziției regelui este lipsa de rang social a Perditei, pe care el o crede păstoriță. Iubirea e însă mai presus de convențiile sociale și necesitățile puterii. Și Perdita se va supune cu orice preț iubirii.

Perdita S-a sfârșit: / Prea frică nu mi-a fost. Și cât pe-aci
Era să-i spun deschis că același soare

Scanned with OKEN Scanner

Ce-i luminează curtea nu-şi întoarce
Privirile de la căsuţa noastră,
Ci le-ncălzeşte totuşi pe-amândouă...
(...) Dar m-am trezit din vis;
Regină n-aş dori să fiu o clipă,
ci doar să-mi mulg mioarele plângând. (IV, 4)

Florizel nu-şi trădează nici el iubirea şi-l va înfrunta pe rege sau va renunţa la moştenire şi la curte. Nu raţiunea, ci simţirea va triumfa.

Florizel Ea n-o să piară / Decât de-mi calc credinţa. Iar atunci
Zdrobească firea, mal de mal, pământul
Cu sâmburii lui toţi în el. Sus fruntea!
Lipseşte-mă de moştenire, tată,
Să-mi moştenesc iubirea.

Camillo Ascultă-mi sfatul.

Florizel L-ascult doar pe-al iubirii. Dacă mintea
L-ascultă, sunt cuminte. Dacă nu
Simţirea mea, a nebuniei soră,
Îi spune bun venit. (IV, 4)

Iubirea îl împinge pe Florizel la nebunie. Această iubire pare să învingă, într-adevăr, dar fericirea s-a spulberat. Din nou drama se insinuează în armonia pastorală. Regulile Curţii, tulbură ordinea Naturii.

Pentru a-şi salva nu numai iubirea, ci şi fericirea, Florizel şi Perdita se hotărăsc să fugă pe mare, părăsind Bohemia şi înfruntând din nou soarta.

Florizel Iar eu mă voi lupta prin timp cu soarta.
Dar află, şi o poţi spune; plec pe mare
Cu-aceea care nu mi-e-ngăduită
Pe ţărm, aici. (IV, 4)

Dacă exilul şi marea a salvat-o pe Perdita de la moarte, întoarcerea din exil şi iarăşi marea îi va salva iubirea. La sfatul lui Camillo, care speră în felul acesta să se poată întoarce şi el în patrie, Florizel şi Perdita îşi vor îndrepta corabia spre Sicilia. Odată cu ei pleacă şi Autolycos, Păstorul şi fiul său, care sunt martorii Perditei, ai adevăratei sale origini. Pentru a nu fi recu-

Scanned with OKEN Scanner

noscuți, Florizel și Autolycos își schimbă hainele între ei, iar Perdita se deghizează. Se pune astfel la cale, cu ajutorul lui Camillo, o întreagă urzeală pentru a-i salva pe tineri și a regăsi Sicilia. Simbolul teatrului ca existență reapare încă odată.

Camillo ...Și voi avea eu grijă
Regește să te-mbrac, de parcă rolul
Pe care-l joci ar fi din piesa mea. (IV, 4)

Perdita Așa e piesa și mă văd silită
Să joc un rol în ea. (IV, 4)

Camillo însuși îl convinge pe Polixenes să-i urmărească pe fugari cu altă corabie. Întreaga comunitate pastorală din Bohemia se încredințează astfel mării și soartei în drum spre Sicilia.

Florizel Dar cum neprevăzutul poartă vina
Nebunei noastre încercări,
Ca fulgerul în vânt suntem și noi
Și-n voia soartei. (IV, 4)
(...) Ajută-ne norocul! Suntem gata.
Camil, pornim spre țărmuri. (IV, 4)

A. 3. – Povestea în povestire.

În ultima parte a piesei (actul V) lumea Bohemiei debarcă în Sicilia. Foștii exilați se întorc acasă după 16 ani. E ca un nou exil care anulează pe primul. Între timp totul s-a transformat. Sicilia e o țară tristă, stăpânită de inerție, căzută în somnoență. Leontes, zidit în remușcarea sa, în căință și retragere, se simte mereu apăsat, nu numai de singurătate, ci și de lipsa de moștenitori.

Cleomenes Ajunge sire, Vrednică de-un sfânt
A fost căința ta: Răscumpărata-i
Cu prisosință orișice greșeală,
Precumpănind prin ispășiri păcatul.
Dar cerul te-a iertat. Urmează-l deci,
Și iartă-te pe tine.

Scanned with OKEN Scanner

Leontes Câtă vreme / Mai mi-amintesc de ea, de-a ei virtute,
Nu pot uita cât i-am greşit, nici răul
Ce mi-am făcut, din care cel mai mare-i
Că mi-am lăsat făr-de urmaş regatul. (V, 1)

Leontes este bolnav de-a nu putea uita. Neuitarea lui e în fond o permanentă reamintire a Hermionei, o continuă nostalgie după fericirea pierdută. Dar atâta timp cât există nostalgia, mai există şi speranţa. Poate de aceea, contrar sfaturilor sfetnicilor săi, Leontes nu vrea să se recăsătorească. Şi nici Paulina, care pare să ştie mai mult decât ştiu ceilalţi.

Paulina După răposata / Nu-i alta vrednică. Iar zeii vor
Să-şi vadă scopul tainic, împlinit.
N-a spus-o oare. Apollo, nu-i cuprinsul
Zeescului oracol, că Leontes
Urmaş n-o să aibă mai înainte
De-aşi fi găsit copilul său pierdut? (V, 1)

Nimic deci nu poate continua, viaţa nu-şi poate relua cursul înainte de găsirea fiinţei pierdute. Leontes trăieşte într-o stare de permanentă amintire. Curtea întreagă pare o mânăstire şi regele un monah care aşteaptă smerit moartea sau un miracol.

Paulina Va fi doar când / Va învia întâia ta regină.
Nainte niciodată. (V, 1)

În această atmosferă apăsătoare se produce primul eveniment: sosirea corăbiei cu prinţul Florizel, ca sol al Bohemiei.

Leontes îi primeşte cu toată cinstea, dar şi cu tristeţea restriştei sale.

Leontes Pierdut-am -vai! – copiii – mi doi şi care,
De-ar fi trăit, între pământ şi cer
Ar fi stârnit uimire, ca şi voi,
Pereche minunată! Şi cu ei,
Din pricina smintelii mele numai,
Pierdutu-mi-am pe cel mai bun tovarăş,
Pe tatăl vostru, şi-amiciţia lui... (V, 1)

O solie de la Polixenes, cu care Leontes s-a împăcat definitiv între timp, e ca lumina soarelui în noaptea sa, apăsată de amin-

Scanned with OKEN Scanner

tirea fiinţelor pierdute. Revirimentul e totuşi deosebit, cu atât mai mult cu cât în această solie străluceşte prezenţa Perditei.

Leontes Cald bun sosit! / Prinţesă mândră, tu, zeiţă!
(...) Fiţi bineveniţi / Ca primăvara pe pământ. (V,1)
Gentilomul e o fiinţă-n stare-a-ntemeia
O nouă Sectă, stingând astfel zelul
La toţi învăţătorii, noi adepţi
Făcându-şi care ar urma-o. (V, 1)

O nouă primăvară pare să renască în această poveste de iarnă.

Pentru cei doi tineri totul pare de bun augur pe meleagurile Siciliei, dar sosirea corăbiei lui Polixenes cu Camillo tulbură din nou apele. Căci Polixen îi cere lui Leontes să-i întemniţeze pe cei doi tineri pentru a se fi însoţit contra voinţei sale. Soarta se înverşunează din nou împotriva iubirii, dar Florizel e hotărât să se opună soartei, chiar dacă îi ştie puterea.

Perdita Vai, bietul tata!
Pe urma noastră zeii pun iscoade
Să nu mai facem nunta.

Leontes Sunteţi căsătoriţi?

Florizel Nu, sire, nici n-om fi-nainte
Ca aştrii să sărute-aceste văi.
Şi mari şi mici, supuşi suntem restriştii.
(...) Fruntea sus, iubit-o!
Chiar dacă soarta, neîndoios vrăjmaşe.
Prietenă cu tata, ne-ar goni,
Nu poate nici cu-o iotă să mai schimbe Iubirea noastră. (V, 1)

Dârzenia şi bunele intenţii ale celor doi tineri îl conving pe Leontes să le pledeze cauza în faţa lui Polixenes.

Leontes Şi-acum spre rege! Dacă cinstea ta
Dorinţei nu-i va sta-mpotrivă,
Prieten fi-voi lor şi ţie însuţi.
Mă duc întru-aceasta să-l întâmpin. (V, 1)

O altă intervenţie, de astă dată fericită, pare să împace lucrurile cum nu se poate mai bine. Bătrânul păstor şi fiul său depun

Scanned with OKEN Scanner

în fața lui Leontes și a lui Polixenes caseta care a însoțit-o pe Perdita copil, cu 16 ani înainte de debarcarea în Bohemia.

Leontes are astfel dovada presimțită de altfel, că Perdita e fiica sa, iar Polixenes pe aceea că e o fată de neam, deci demnă de fiul său. O bucurie fără margini se revarsă peste toată lumea. Scena renașterii nu ne este arătată direct, ci este povestită lui Antolycus de nobilii care au asistat la ea.

Gentilomul – Am fost de față la deschiderea pachetului și am auzit istorisirea bătrânului păstor, privind împrejurările în care l-a găsit. (...) Schimbarea pe care am observat-o la rege și la Camillo exprima o mare uimire (...) Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi – un grai întreg; se uitau ca și cum ar fi auzit de o lume nimicită sau reînviată: li se citea pe chipuri minunea văzută (...).

Al 2-lea Gentilom – Lumini de bucurie pretutindeni. Oracolul s-a adeverit, fiica regelui a fost găsită. (V, 2)

Totul îmbracă haina unui basm povestit chiar de cei care l-au trăit.

Al 2-lea Gentilom – Această veste, care se spune că e adevărată, seamănă așa de mult cu o poveste, încât adevărul ei e neîndoielnic...

Al 3-lea Gentilom (...) Și asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea ațipește și nici o ureche nu-l mai ascultă. (V, 2)

Autorul pare să spună că întâmplările uimitoare sunt reale, în ciuda aparențelor, așa cum reale sunt și basmele, pe care lumea le crede născociri.

În sfârșit, dacă tot ce s-a petrecut până acum a fost ca un basm, ceea ce urmează este un adevărat miracol. Pentru a păstra vie amintirea reginei, Paulina spune curtenilor că a pus să se facă o statuie Hermionei pe care a venit vremea s-o dezvelească și s-o arate regelui. În fața asemănării statuii cu regina, uimirea tuturor e la culme.

Scanned with OKEN Scanner

Paulina Mă bucur /Tăcerea voastră-i semnul minunării. (V, 3)

Copleşiţi de emoţie, Perdita îngenunchiază în faţa statuii, şi vrea să-i sărute mâna.

Perdita Dă-mi voie să-ngenunchez în faţa ei -
Să nu mă-nvinui de superstiţie -
Să-i cer blagoslovenie, şi stăpânei,
Reginei ce s-a săvârşit din viaţă
Când eu o începeam. Dă-mi mâna ta / Să ţi-o sărut.
(V, 3)

Şi iată minunea: Frumoasa din pădurea adormită începe să se trezească; Galathea lui Pygmalion începe să prindă viaţă.

Leontes Îmi pare, iară, / Că vine dinspre ea o adiere.
Ce daltă totuşi a putut sculpta
O răsuflare? Nu cumva să râdeţi,
Vreau s-o sărut. (V, 3)

E magie? E un miracol? Este puterea iubirii, a credinţei şi a speranţei.

Paulina Nu te mişca! E sfântă-n tot ce face
Precum şi-al meu descânt e legiuit.

Leontes E caldă. / Magie de-i aceasta, fie ea
O artă-legiuită cum e hrana. (V, 3)

Hermiona, care a stat tăinuită 16 ani, cât a îndurat şi reclu-ziunea lui Leontes, revine acum la viaţă nu prin magie, ci prin puterea credinţei şi a reamintirii.

Paulina Dar e nevoie
Credinţa s-o trezeşti în tine. (V, 3)

O tragedie se transformă într-un basm: e într-adevăr un miracol.

Paulina Dacă spuneam că-i vie, aţi fi râs în hohot.
Ca de-un vechi basm. (V, 3)

Şi totul se termină în armonia regăsită a anilor tineri. Lip-seşte doar Mamillius. El care a început povestea, el n-o poate sfârşi.

Fără sacrificiu lumea nu-şi poate regăsi basmul începuturilor.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA B – Patimă şi Iubire.

B. 1. – Tremor Cordis.

Am urmărit în prima parte a comentariului nostru desfăşurarea patimei lui Leontes de la naşterea ei până la paroxismul tragic care aduce moartea în jurul său. Toată această dezlănţuire nu numai că este lipsită de obiect, căci comportarea Hermionei şi a lui Polixen sunt ireproşabile, dar chiar şi aparenţele sunt lipsite de orice ambiguitate care să poată justifica gelozia lui Leontes. De o ambiguitate se putea vorbi poate în cazul Desdemonei, al lui Cassio şi al lui Othello, dar nu în cazul Hermionei. Ceea ce este şi mai frapant în *Poveste de Iarnă* este *absenţa „geniului rău"* care contribuie atât de hotărâtor la dezlănţuirea lui Othello, l-am numit pe Iago. Aici, niciun intrigant nu-şi vâră coada în sufletul lui Leontes pentru a-l aţâţa şi pentru a-i perverti gândurile şi reacţiile. Totul se desfăşoară parcă de la sine, în mod gratuit şi deci absurd, ceea ce ne face să credem că nu atât resorturile psihice sau etice sunt la originea nebuniei sale, ci motive mult mai subtile şi mai ascunse.

Desigur, odată dezlănţuită, gelozia lui Leontes se desfăşoară în avalanşe după un traseu sufletesc cunoscut, dar care aici cu toată economia dramatică a piesei, are totuşi o structură caracteristică. Automontarea acestei gelozii pare să fie rezultatul unei stimulări reciproce între *patimă şi orgoliu*, între care există o legătură foarte strânsă: prima declanşează pe al doilea, amplificându-se apoi reciproc. Procesul poate avea loc şi invers, ca în *Cymbeline*, unde orgoliul lui Posthumus, pus la încercare de Iachimo duce la dezlănţuirea unei patimi care nu este atât gelozie, cât mânia de a fi fost trădată iubirea şi onoarea. Oricum, cele două vicii, ca să vorbim în termeni etici, se întreţin şi se amplifică reciproc, ducând până la furie care obnubilează orice judecată. Consecinţa este declanşarea actului răzbunător care prin voinţă şi cruzime ajunge, cel puţin ca intenţie, până la crimă. Acesta pare a fi mecanismul psihic care intră în acţiune

Scanned with OKEN Scanner

în piesă, atunci când grăuntele de nebunie încolțește în om sub forma patimei și a orgoliului, deformații în fond al iubirii și setei de putere, care se manifestă aici mai ales în plan individual. Într-o astfel de stare, grăuntele de înțelepciune nu mai reușește stăvilească dezechilibrul, decât în extremis și în mod miraculos, ceea ce face posibilă până la urmă redresarea.

Patima și orgoliul sunt în fond cele două manifestări negative ale naturii umane prinsă între afectiv și mental, între simțire și conștiința eului, între nevoia de iubire și setea de putere, de dominație. Sunt cele două manifestări principale ale acțiunii de solve și coagula pe care le îmbracă dualitatea în om în planul psihic. Voința nu vine decât să tranșeze prin faptă această dualitate fundamentală care e în permanent conflict în sufletul uman și care în aspectele ei paroxistice își pierde cumpăna și ajunge prin mânie până la nebunie.

Cu toate aceste detalii psihice, valabile în planul lor de manifestare, ceea ce nedumerește în cazul lui Leontes, o repetăm, este absența oricărui motiv vizibil în declanșarea resorturilor patimei și orgoliului, ceea ce ne face să căutăm explicațiile în alt plan, acela al principiilor. Tocmai gratuitatea dezlănțuirii acestor patimi, absurdul ei ne face să căutăm motivații de un alt ordin. În cazul lui Leontes pare să fie vorba nu atât de simple excese omenești cât de o schimbare neașteptată de destin care-l împinge pe un alt făgaș, decât cel al armoniei existente până la începerea piesei, și anume pe unul descendent, periculos, distrugător. Și Leontes și Hermiona par să fie conștienți de această *întâlnire cu destinul*, dar abia după ce ruptura s-a produs.

Leontes Leac nu avem. Ne ține-o stea codoașe
Puternică la nord, la sud, la est și vest. (I, 2)

Hermiona Trăim sub zodii rele
Și până cerul va fi iar prielnic / Voi aștepta. (II,1)

Neatent la semne înainte de a se dezlănțui răul pentru a încerca să-l prevină, omul le observă abia după aceea când e prea târziu pentru a-l mai stăvili și când se mai poate convinge doar de puterea lui. E ca și cum omul nu și-ar putea schimba destinul chiar când e avertizat, chiar când îl presimte. Tot ce

Scanned with OKEN Scanner

poate să facă este să aştepte să treacă urgia cu gândul la cerul care e mai puternic decât destinul. Este ceea ce face Hermiona, nu însă şi Leontes.

Şi totuşi, nimic nu izbucneşte din senin, nici chiar destinul. În acest sens, iată ce-i spune Polixen Hermionei, povestindu-i despre prietenia care l-a legat de Leontes încă din copilărie:

Polixen Eram, regină, doi băieţi
Ce nu vedeau nimic înaintea lor
Decât un mâine-asemeni zilei de-azi.
(...) Doi miei zburdând la soare-am fost, doi gemeni
Ce behăiau ei între ei, spunându-şi
Neprihănirea lor. Ei nu ştiau
Ce-nseamnă a face rău, nici nu visam
Că alţii ştiu. De-am fi trăit aşa
Şi n-ar fi fost aprins de-un aprig rug,
Plăpândul nostru duh, puteam, spre ceruri,
Striga cu fruntea sus: „nevinovaţi"
Afară de păcatul moştenit. (I, 2)

Copilăria e vârsta de aur când răul, chiar dacă există, n-are priză asupra noastră, căci *răul îşi are sămânţa în timp*, iar copilăria trăieşte într-un etern prezent („a day to-morrow as to-day"). Dar răul e inerent existenţei („the doctrine of ill-doing"), fie şi numai ca păcat originar care se actualizează la fiecare ieşire din copilărie. În paradisul terestru răul a stat ascuns, aşa cum stă în paradisul copilăriei. El se manifestă imediat ce omul îşi pierde nevinovăţia: e prima pierdere în lume şi în această piesă. De ce şi-o pierde? Din cauza dorinţei, a tentaţiei, spune Polixen. Se reia şi aici conflictul între patimă care e mai puternică („stronger blood") şi spiritul nostru slab („weak spirit"). Şi Hermiona adaugă şăgalnic, dar adevărat.

Hermiona Vai, nu cumva să crezi-ferească cerul! -
Că demoni suntem, eu şi-a ta regină.
Dar fie! Noi răspundem de păcatul
Făcut la-al vostru-ndemn întâia oară. (I, 2)

Dialogul celor doi eroi se opreşte aici, dar el continuă în amintirea noastră cu mitul biblic. Şi se continuă în piesa lui

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare cu îndoiala, cu suspiciunea lui Leontes, care vine de departe:

Leontes Prietenia, dusă prea departe,
Se furişează-n sânge. Am „tremor cordis"
Şi-mi saltă inima, dar nu mă bucur...
O, iată-o găzduire ce nu place
Nici minţii, şi nici inimii (...)
(...) O, patimă! În inimă-mi implânţi
Pumnalul tău! Tu faci să poată fi
Şi lucruri care par cu neputinţă,
Pătrunzi şi-n vise... trecând orice măsură... (I, 2)

Lupta se dă atât între Leontes şi Hermiona, dar mai ales în sufletul lui Leontes, între partea feminină din el („affection") şi cea masculină („brow"), între apa de foc şi focul uscat cum ar spune alchimiştii, care duce totdeauna la furtuni şi dezechilibru. Totul începe abia perceptibil: un fior de simţire („tremor cordis") care va degenera în patimă, şi o nemulţumire, o bănuială mentală care va declanşa orgoliul. Iată originea nebuniei lui Leontes. Răul a stat ascuns în el şi s-a trezit acum.

Ciudat poate părea că această primă bănuială a lui Leontes apare tocmai în momentul în care Polixene îi povesteşte Hermionei amintiri din copilărie. Aşa cum izbucnirea lui pătimaşe se produce în momentul în care Mamillius începe să-i spună Hermionei „o poveste de iarnă", pe care de altfel n-o va mai continua niciodată. Amintirea vârstei de aur trezeşte demonul din Leontes. E ca şi cum „răul" nu poate suporta fericirea umană şi încearcă s-o submineze, s-o distrugă în ascuns. Dezechilibrul pândeşte tocmai momentele de plină armonie. *Paradisul* e şi el deci *o stare precară*, supusă devenirii, timpului, răului. Nici o armonie nu e stabilită atâta timp cât nu depăşeşte paradisul terestru, care e şi el în fond o iluzie, chiar dacă sublimă. Pierzând paradisul acestui început de poveste, eroii îl vor căuta de-a lungul întregii drame care se declanşează astfel.

Şi mai ciudat poate să pară că alungarea din paradisul iubirii şi al prieteniei nu se datoreşte în această piesă şarpelui din afară căci şarpele este de la începuturi în noi, aici în Leontes.

Scanned with OKEN Scanner

Leontes Cum se poate oare? / Să fii părtaş la tot ce-i nălucire,
Şi soţ nimicului? Şi-i de crezut
Că poţi şi adevărului să-i fii prieten,
Cum chiar şi eşti, trecând orice măsură,
Şi-o simt în tulburarea minţii mele
Şi-n împietrirea frunţii. (I, 2)

Sub forma patimei, duşmanul interior împinge pe calea iluziei şi a nimicului, infectând până la urmă judecata ta. Tot răul stă în această *putere de iluzionare*, care escamotează realitatea, înlocuind-o cu aparenţa ei. De aici vine ignoranţa, suspiciunea, îndoiala care amplifică patima şi declanşează orgoliul. Fără Iago, poate că Othello nu s-ar fi cufundat în infernul patimei, damnându-se, nici Posthumus fără Iachimo. Leontes însă cade fără nici un intrigant, fără nici un impuls exterior pentru că îl avea suficient de puternic în el. Deşi în această piesă nu se pomeneşte aproape deloc numele demonului, *răul este prezent*, cu atât mai prezent cu cât nu se trădează şi cu atât mai insidios cu cât armonia domnea la curtea Siracuzei. Orice gură de paradis este păzită dar şi ameninţată de gura unui monstru infernal. Cu atât mai periculoasă cu cât ea se cască în noi şi nu în faţa noastră. Astfel, basmul care tocmai începuse să se depene, se preface în tragedie. Dar poate că nu spre damnarea eroilor, ci spre scoaterea la suprafaţă a răului ascuns, şi spre exorcizarea lui.

Toată această primă parte a piesei este aşadar ca *o coborâre în infern*, deşi, în piesă nu se vorbeşte despre infern, semn că el e ascuns în sufletul omenesc, în capacitatea omului de a se iluziona, în lipsa lui de discriminare între aparenţă şi realitate, în patimile lui, într-un cuvânt în ignoranţa noastră asupra sensului adevărat, asupra sensului spiritual al existenţei. Căci dacă nu vorbeşte de infern, Leontes nu vorbeşte *nici de zei*. Cerul e invocat de toate personajele piesei, de Hermiona, de Camillo, de Antigon sau Paulina, dar nu de Leontes. Această absenţă a zeilor, această lipsă a conştiinţei sacrului îl face pe Leontes să se încreadă în mod excesiv doar în judecata lui, ceea ce-i amplifică egolatria până la delir.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi Leontes se trezeşte din uimirea lui în ultimul moment: e adevărat, după ce a pierdut tot ce iubea pe acest pământ: soţia, cei doi copii, prietenul, chiar iubirea supuşilor. În această singurătate amară şi d sperată se trezeşte în el dreapta judecată, prin *recunoaşterea* înainte de orice a puterii divine.

Leontes Mânia lui Apollo! Cerul însuşi
Loveşte-n nedreptatea mea,
(...) Prea mult m-am încrezut în bănuieli. (III, 2)

El suportă acum cu umilinţă toate acuzaţiile pe care i le aduce Paulina, care sunt în fond greşelile lui, respinse cu trufie mai înainte în faţa aceleiaşi Paulina.

Paulina Gelozia / Şi firea ta despotică scornit-au
Închipuiri să nu le creadă nici copiii
Şi prea neroade chiar pentru fetiţe.
Dă-ţi seama ce-ai făcut, eşti nebun.
Nebun adevărat. Căci toate-acestea
Sunt doar urmarea-ntâielor sminteli. (III, 2)

Acceptându-şi greşelile, Leontes se căieşte chinuit de remuşcări şi simte nevoia iertării:

Leontes Iertare, Apollo! / Am pângărit din greu al tău oracol.

Căci fără această remuşcare şi fără această căinţă Leontes ar fi rămas prada chinurilor şi disperărilor prezise de Paulina.

Paulina Nu te căi de-a tale fapte,
Tirane! Ele-s mult prea grele
Să le răscumperi tu cu văicăreli,
Şi ce-ţi rămâne-i numai desnădejdea...
(...) şi tot nu-ndupleci zeii
Să cate unde eşti. (III, 2)

Dar dreapta mânie a zeilor se va preschimba în misericordie acum când Leontes îşi dă seama de nebunia lui. Căci mila zeilor e mai mare decât rigoarea lor[1].

Toată această transformare a lui Leontes şi a atmosferei din piesă devine posibilă nu numai pentru că Leontes e atins de

[1] Hadith musulman.

Scanned with OKEN Scanner

aripa morții, nu numai pentru că se prăbușește orgoliul lui în fața atotputerniciei zeilor, ci este posibilă pentru că regele s-a adresat *oracolului* pentru a afla adevărul pe care el însuși îl ignora. Acest recurs la oracol nu este atât o urmare a credinței lui Leontes, cât existența oracolului ca instituție într-o vreme încă tradițională. Oracolul face posibilă consultarea voinței zeilor, chiar atunci, sau tocmai atunci când credința ta nu mai e suficientă pentru a afla adevărul. Pe lângă aceasta, oracolul este o judecată, o sentință a cerului de care trebuie să se țină seama, atunci când judecata oamenilor devine îndoielnică. Oracolul este inserarea miraculosului în existența oamenilor, este o epifanie așteptată și necunoscută, nu surprinzătoare i contestabilă. Într-un fel, oracolul are posibilitatea noastră de a comunica cu zeii și posibilitatea de a interveni, de a integra miracolul în existența omului. Pentru că lui Othello i-a lipsit această posibilitate, el a ucis-o pe Desdemona. Othello i-a cerut Desdemonei să se roage, ca înaintea oricărei execuții, ceea ce a salvat-o pe ea; el însuși nu s-a putut ruga, prin asta damnându-se. Prezența oracolului în lumea antică, îl oprește pe Leontes de la ultima nelegiuire, și cea mai grea; omorul, fapt care face posibilă iertarea lui. Leontes înțelege acest lucru în ultimul ceas, iar această înțelegere, împreună cu penitența lui, face posibilă renașterea sa. Distrugerea oracolelor ne-a privat în bună măsură de prezența firească a zeilor printre noi. Ca și distrugerea miturilor. Dar partea a doua a piesei ne va arăta că nici miturile n-au fost uitate în *Poveste de Iarnă*. Povestea întrupată a lui Mamillius condamnă Sicilia și regalitatea ei la o lungă perioadă de îngheț și de somn[1]. Dar Tradiția pierdută, alungată din Sicilia, va supraviețui pe țărmurile Bohemiei. Și ea va face să renască speranța în lume.

[1] „O țară fără legende, e condamnată să moară de frig", spune un poet catolic contemporan – (P. de la Tour du Pin).

Scanned with OKEN Scanner

B. 2. – Întoarcerea în timp.

B. 2-a) Straniu interludiu.

Părăsind Sicilia cu o corabie, Antigon şi fiica abia născută şi deja exilată a lui Leontes, se încredinţează mării şi soartei. Marea este un drum al furtunilor, al rătăcirilor primejdioase, al morţii, dar şi un drum posibil al regenerării, al depărtărilor promiţătoare de noi tărâmuri, de speranţă. În *Pericles*, marea o pierde pe Thaisa (aparent), dar o salvează pe Marina. Şi în *Poveste de Iarnă* marea împinge corabia lui Antigon spre un liman, cel al Bohemiei, dar acest parcurs nu este ales de Antigon, deşi intenţiile lui au fost bune.

Antigon Biet copil, să mergem.
Şi fie ca vreun duh atotputernic
Să-nveţe corbii şi-ulii să-ţi dea hrană. (II, 3)

Adevărata călăuză a lui Antigon, spre bine sau rău, este însă o putere mai presus de oameni şi de fire.

Marinar Mă tem c-am debarcat într-un ceas rău...
Ne-ameninţă furtuna, ceru-i crâncen,
Cred, zău, că-i mânios pe fapta noastră
Şi s-a-ncruntat la noi.

Antigon O, facă-se-a lui voie! (III, 3)

Şi voinţa cerului i se transmite lui Antigon printr-un vis în timpul călătoriei pe mare.

Antigon Biet copil, am auzit, dar nu cred,
Că duhul celor morţi se-ntoarce iar.
Dar dacă da, chiar maica ta mi-a apărut azi-noapte.
Vis mai aievea n-am văzut nicicând.

În paranteză fie spus, Antigon nu poate crede (ca bun „catolic") în reîntoarcerea şi în comunicarea cu duhul morţilor, ceea ce ar fi însemnat o erezie spiritistă „avant la lettre". Dar el nu ştia că Hermiona nu era moartă, când îi transmitea mesajul:

Scanned with OKEN Scanner

Antigon Bunule Antigon, / Fiindcă-n ciuda firii tale, soarta –
Dar potrivit cu jurământul tău -
Alesu-te-a să-mi iei şi lepezi pruncul,
Tu află că-n Bohemia-s destule
Deşerturi, unde poţi s-o laşi scâncind.
Te rog, pentru că pruncu-i socotit
Pierdut de-a pururi, să-l numeşti Perdita.

Soarta pare să fie împotriva Perditei când o încredinţează unei mări în furtună şi unui deşert ameninţător. Dar a fi pierdut înseamnă a nu mai fi; a fi pierdut dă speranţa unei regăsiri. Şi această speranţă o exprimă chiar Antigon.

Antigon Visele-s o joacă, da-n acesta cred.
Şi, superstiţios, îl iau de îndreptar:
Cred c-a murit regina, iar Apollo
– Acest copil fiind al lui Polixen -
A hotărât să moară-ori să trăiască
Pe-al tatălui pământ. (III, 3)

Aşadar printr-un vis se arată strămoşul încă în viaţă, dar în realitate se manifestă Apollo însuşi. Nu vrem să intrăm aici în semnificaţia *visului* care e în genere o proiecţie a nivelelor de existenţă din noi, mai ales cele subtile, dar în care pot interfera, sau interveni, şi nivele inferioare sau superioare din afara noastră, din ambianţa cosmică. Apollo deci, care şi-a manifestat voinţa prin oracol ca s-o salveze pe Hermiona, pare să intervină şi aici, prin vis, ca s-o salveze pe Perdita, cu toate că prima impresie, după ce Antigon debarcă pe ţărmul Bohemiei, este cu totul ostilă copilei. Ţinutul este un pustiu inospitalier ameninţat de furtuni şi de fiare, cărora de altfel le cade pradă chiar Antigon. Moartea lui Antigon pare o pedeapsă pentru vina de a se fi făcut instrumentul lui Leontes ca s-o piardă pe fiica lui.

Antigon Ca să te plâng nu pot, / Da-n suflet sânger, şi-s prea blestemat
Că-am fost jurat s-o fac. (III, 3)

Dar iată că deşi aparenţa imediată a soartei pare să fie potrivnică, ea se dovedeşte până la urmă benefică. Căci motivaţia şi succesiunea actelor divine nu poate fi judecată cu măsură

Scanned with OKEN Scanner

umană şi după aparenţele momentane. Mai curând sau mai târziu misericordia cerului se arată şi o salvează pe Perdita, chiar atunci când aceasta pare contrară. Apare aproape evident că dacă în tragedii *soarta* are un rol negativ predominant, în piesele -basm, cu toată înclinaţia ei sumbră, soarta se pliază până la urmă voinţei zeilor, necesitatea lăsând loc harului divin. E ca şi cum mila cerească s-ar opune soartei vitrege. Şi aici mila cerească se arată prin Păstorul care o găseşte pe Perdita.

Păstorul Dar ce-i aici? Miluieşte, Doamne, un sugar
tare drăgălaş (...) O iau cu mine, mi-e milă de ea (...)
Dar ia te uită aici băiatule. bucură-te şi tu acum.
Te-ai găsit cu unii care mureau, eu însă, cu unul care
s-a născut (...) Mi s-a prezis că zânele au să mă
îmbogăţească (...)
E aur de la zâne, băiete (...) Să facem azi numai
fapte bune; e o zi norocoasă băiete. (III, 3)

Păstorul e conştient de mila cerului, ca şi de soarta sa norocoasă, prezisă de ursitoare. Fie şi numai în această referire la mila cerului şi la soarta prezisă de ursitoare, este subliniată concepţia tradiţională după care misericordia este a zeilor (mercy), iar soarta doar a duhurilor intermediare (fairies). Astfel, deşi sortită pieirii, lăsată la voia întâmplării, cum se spune, dar în realitate la voia Cerului, Perdita ajunge pe ţărmurile Bohemiei, tocmai în ţara lui Polixen, cel acuzat de Leontes că ar fi tatăl Perditei, cum crede de altfel, în mod greşit, şi Antigon. Desigur, această „întâmplare" arată că nu Perdita ar fi fost fiica lui Polixen, ci că ea constituie totuşi o trăsătură de unire, care dincolo de neînţelegerea omului, menţine continuitatea ascunsă a lucrurilor. Ceea ce numim în genere „ironia soartei" nu este de multe ori decât un adevăr mai tainic, contrar opiniilor noastre şi contrar aparenţei.

Această scurtă scenă-interludiu, de la sfârşitul actului III, a debarcării Perditei în Bohemia şi a salvării ei, nu este decât istmul, poarta îngustă prin care se trece din Sicilia în Bohemia, poartă care nu este legată de spaţiul, altfel vast, al ţărmului

Scanned with OKEN Scanner

respectiv, ci este o poartă a destinului. Ea distribuie viața și moartea, prin ea se cern existențele personajelor și în ea se inversează curentele vitale la trecerea din dezolata Sicilie în fericita Bohemie. Clepsidra se răstoarnă, deși timpul aparent linear merge înainte, cum o spune „corul" (Time as chorus), ca și Gower în *Pericles*, la începutul actului IV, imediat după scena-interludiu.

Timpul Răsfăț de-o clipă, veșnic încercare,
La buni, la răi, blestem și-mbărbătare,
Greșind, dar și-ndreptând, străbat în zbor,
Eu, Timpul, iarăși șirul anilor.
(...) Îmi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Și legi. și datini, și-alte noi să dărui.
Să trec deci cum sunt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască...
Să sting prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn
Și clipe atât de grabnice să torn
Că tot ce-a fost să vi se pară vis. (IV, 1)

Timpul apare aici ca marele ordonator al bucuriei și tristeții, al binelui și răului, al tuturor dualităților. El dezleagă și leagă, grăbește și încetinește, face din clipă durată și fixează zborul; schimbă legile și răstoarnă obiceiurile; Timpul relativizează totul, pare a echilibra totul. El schimbă viața în vis și visul în realitate, schimbându-se și pe el însuși. Timpul e demiurgul care schimbându-se, rămâne totuși constant în acțiunea lui. El le privește toate și se privește pe sine însuși. El e făuritorul iluziei. Timpul metamorfozează tot ce există, ducând de la moarte la viață și de la viață la moarte. Stăpân peste toate câte sunt supuse schimbării. Timpul e însuși destinul. „But time must have a stop", spusese cândva, în altă parte a operei sale, autorul[1]. Aici

[1] În *Henry IV* (V, 4).

Scanned with OKEN Scanner

suntem încă în timp, dar suntem în alt timp decât cel al dramei, suntem în timpul poveștii, un timp care curge părând totuși că stă pe loc.

Timpul Drag spectator, poți să mă vezi acum
În chip de călător plecat la drum
Prin a Bohemiei frumoasă țară
Pe-acest tărâm trăi odinioară
Un fiu de rege – țineți bine minte –
Pe nume Florizel. Dar mai-nainte
Despre Perdita vreau să povestesc.
Sub ocrotirea harului ceresc,
Mai mândră a crescut ca o minune.
De soarta-i însă nu pot spune
Ci toate le veți şti la vremea lor. (IV, 1)

Timpul ne duce aşadar pe noi spectatorii, împreună cu Florizel şi Perdita, peste 16 ani, în Bohemia. Ne duce cu imaginația pe care o transformă în reamintire. Acesta-i în fond miracolul poveştii şi rostul ei. Mai mult, în timp ce noi vom asista cu-nchipuirea la o poveste care se derulează spre viitor, Timpul îşi aminteşte o poveste care a fost cândva, în vremea originilor. E o întoarcere la sursa paradisiacă a existenței, pe care noi abia să putem să ne-o imaginăm. Trecutul şi viitorul se contopesc astfel în acest prezent continuu care e povestea, care face să înceteze curgerea, întorcând clepsidra şi care face ca noi să putem trăi această poveste.

B. 2-b – Între sărbătoare şi spectacol.

Suntem deci într-un sălaş de păstori, în care Perdita, după ce a fost găsită pe țărmul mării, a crescut mândră şi fericită, ca fiică a bătrânului Păstor. Aşadar, de la curtea unui rege puternic, iată-ne într-un sat păstoresc în plină şi înfloritoare natură. Țărmul pustiu şi inospitalier pe care debarcase cu 16 ani înainte Perdita, era doar un cerc de apărare al acestui ținut binecuvântat. Aparența de strălucire artificială şi bogăție a curții, se transformă

Scanned with OKEN Scanner

aici într-un sălaş umil, plin de firesc şi simplitate. Iar dezordinea şi tristeţea de la curte sunt aici armonioasă şi veselă ordine. Fiică de rege, Perdita, a ajuns păstoriţă, dar în ochii ei străluceşte frumuseţea şi în inima ei sălăşluieşte sufletul lumii. Florizel, fiul regelui Bohemiei, Polixen, s-a travestit şi el în păstor, pentru a fi lângă Perdita pe care-o iubeşte. Nu e numai o travestire de circumstanţă pentru o serbare oarecare, ci o reală întoarcere la natură, pentru care prinţul are argumente ilustre.

Florizel Tu bucură-te doar! Până ce zeii
Din slava lor, iubirii se închină
Luându-şi chip de animal...
Schimbări cum sunt acestea niciodată
N-au trimis spre o mai rară frumuseţe
Şi-un scop mai pur; dorinţa mea se-avântă
Pe-a cinstei cale, dorurile-mi ard
În flacăra credinţei. (IV, 4)

Ca şi în alte piese, şi aici curtea e schimbată cu un loc natural: pădurea în *Cum vă place*, muntele în *Cymbeline* ş.a., loc ferit în genere de societatea rău întocmită a oamenilor. Aici nu e vorba doar de un loc izolat de retragere, ci de o altfel de comunitate umană, una de păstori. Căci *păstorii* sunt poate oamenii cei mai apropiaţi de vârsta de aur a omenirii, vârstă a înfrăţirii cu arborii şi animalele, cu ploaia şi cerul, cu viaţa detaşată de pământ şi bogăţie şi ataşată de nomadism şi ritmurile cosmice. Să nu uităm că şi Abel a fost păstor. În această piesă e vorba deci nu numai de un refugiu în spaţiu, ci de o adevărată revenire în timp, spre vremuri originare.

Şi dacă am schimbat curtea pe un sălaş de păstor, s-au schimbat şi moravurile, şi toată ambianţa. Patima lui Leontes se preface aici în iubirea curată a lui Florizel şi a Perditei. Iarna din Sicilia s-a transformat în primăvară. Cântecul pribeagului Autolycos ne-o spune în versuri populare:

Antolycos Narcisele când prind s-apară
Dă buzna-n vale mândra mea,
Ehei, e semn că-i primăvară,
Spuzind cu sânge alba nea. (V, 3)

Scanned with OKEN Scanner

Dar cântecul lui e doar un preludiu la o mare sărbătoare a acestei comunități de păstori: serbarea tunsului oilor.

Florizel Sobor de zei îmi pare
Serbarea tunsului de oi, iar tu
Regina lor. (IV, 4)

Sărbătorile în aceste locuri şi în acele vremi nu erau simple prilejuri de petrecere sau arbitrare comemorări de evenimente mai mult sau mai puțin istorice. Sărbătorile erau puncte culminante ale unor ritmuri cosmice, erau răscruci ale mersului lumii şi al oamenilor. ele marcau o întâlnire între ritmul cosmic şi ritmul uman, între macrocosmos şi microcosmos, adevărate clipe de exaltare când între ce e sus şi ce e jos se produce coincidența, când între zei şi oameni se realizează înfrățirea. Aici, serbarea tunsului oilor este şi o serbare a primăverii, este şi serbarea iubirii, este şi serbarea armoniei şi unității. E în fond o sărbătoare a morții şi renaşterii întregii naturi, ca şi a omului, care are caracter ritual şi implicații simbolice şi inițiatice.

Mai întâi prin cântecele care vorbesc de o viață nouă, şi mai ales de iubire, ea însăşi un simbol al transformării omului, a trecerii de la starea de singurătate (deci de parțialitate) la aceea de cuplu unit, de refacere a unității şi totalității primordiale. Serbarea se defineşte apoi prin dansurile ei care sunt fie dansuri pastorale, pline de grație şi armonie, fie dansuri de satiri, dezlănțuite, orgiastice. Caracterul apolinic şi dionisiac sunt astfel foarte subtil dar precis subliniate. În sfârşit, această sărbătoare a primăverii, acest moment al germinației şi înfloririi este marcată printr-o împărțire a florilor de către Perdita, care devine astfel un simbol al zeiței Flora:

Florizel Podoabele-astea darurilor tale
Dau viață nouă. Nu eşti o păstoriță,
Ci Flora, zâna lui April. (IV, 4)

Aşadar Perdita – Flora împarte flori de iarnă (rosmarin şi rută) pentru cei vârstnici, flori de miez de vară (garofiță, măghiran etc.) pentru cei în floarea vârstei şi flori de primăvară (narcişi, primule) pentru tânărul iubit. În acelaşi timp, Autolycos, negusto-

Scanned with OKEN Scanner

rul de mărunțișuri, oferă tot felul de obiecte aceloraşi personaje. E un fel de corn al abundenței care distribuie la începutul primăverii daruri pentru suflet şi pentru trup întregii comunități.

"Pastorala" la care asistăm nu este o serbare convențională, artificială, ceea ce se cheamă un „pageant", ci, aşa cum spuneam un ritual al primăverii în care toate vârstele, toate regnurile, toți oamenii comuniază între ei, cu natura şi cu întreg cosmosul, inclusiv zeii.

Perdita Umbrite violete / Mai dulci ca pleoapele Junonei
Sau al Citherei vânt. Prim-roze pale,
Ce mor nemăritate, fără să apuce
Pe strălucitul Phoebus în a lui Putere... (IV, 4)

Tot acest ritual al florilor urmează să fie încununat de căsătoria lui Florizel şi a Perditei, a căror iubire depăşeşte marginile firii.

Florizel O, ascultă / Al vieții mele suflu către tine
În fața-acestui venerabil domn
Ce a iubit cândva. Dă-mi mâna blândă
Şi albă cum e puful de columbă,
Sau ca un dinte de-Ethiopian
Sau ca zăpada vânturată
De două ori de vifore spre nord... (IV, 4)

Perdita Nimic nu pot să spun ca el de bine,
Nici să gândesc mai drept;
Dar gândurile mele oglindesc
Neprihănirea lui. (IV, 4)

Această nuntă va fi oficiată de bătrânul Păstor, ca în vremile de demult.

Păstorul Dă-mi mâna. S-a făcut
Voi neştiuți prieteni, fi-veți martori:
Îi dau fata mea, şi-i fac o zestre
La fel cu-a lui. (IV, 4)

Scanned with OKEN Scanner

B.3. – Amor omnia vincit improbus.

Suntem, aşadar, pe cale să asistăm la o nuntă străveche de păstori în care unirea bărbatului şi a femeii devine o chintesenţă a armoniei tuturor celorlalte elemente: naturale, sociale şi economice. Iată că în această exuberanţă a primăverii şi a iubirii, care părea să fie Bohemia păstorilor, în care unirea celor doi tineri să consfinţească sărbătoarea, cade interdicţia lui Polixenes. Aşa cum patima lui Leontes distrusese armonia Siciliei şi a unirii lui cu Hermiona, tot aşa acum gândurile succesiunii la tron ale lui Polixenes distrug armonia celor doi tineri. Încă odată *puterea se opune iubirii*, chiar în acest univers paradisiac, Căci răul e prezent peste tot, şi mai ales în om. Polixenes, care suferise de răul infiltrat între prieteni, devenise la rândul lui provocatorul unui alt rău care vrea să despartă iubirea. Victima se preface în opresor. Uitarea intervenind, răul îşi reia acţiunea destructivă sub o altă înfăţişare, dar cu aceleaşi intenţii de separare, de rupere a unităţii. În Sicilia iubirea şi prietenia, polii armoniei umane, fuseseră subminate şi anihilate de răul cu chip de patimă, de nemăsură omenească. În Bohemia, iubirea este reprimată din nou, de data asta de constrângerea puterii, părinteşti sau de stat. Între patimă şi putere va fi din nou zdrobită puterea? Ca în tragedii? Dacă exilul a salvat viaţa Perditei, un alt exil îi va salva acum iubirea. Un exil care se va transforma însă în reîntoarcere.

În comedii *răul* apare ca o încercare care se opune formării cuplurilor şi realizării unităţii umane. Încercările însăşi sunt acest rău, am spune necesar pentru consumarea contrarietăţilor, pentru dizolvarea otrăvurilor, prealabile realizării armoniei. Răul este în fond o adversitate a ambianţei, a impulsurilor interioare sau a destinului care comportă şi aspecte supraumane, De cele mai multe ori acest rău nu e personificat în comedii, decât destul de vag, în câteva cazuri (*Mult zgomot... Negustătorul din Veneţia*, *Măsură pentru Măsură*) şi mai ales în ultimele comedii. În tragedii însă, răul se încarnează în unul sau mai multe personaje, cu o mare forţă destructivă (Iago, Macbeth, etc.)

Scanned with OKEN Scanner

care duce la moarte şi damnare, de unde tragicul. Şi în piesele – basm răul e prezent, dar mai puţin virulent ca în tragedii, totuşi mai mult ca în comedii. Din această cauză piesele-basm au o alură tragică, dar un sfârşit armonios.

Cu toate acestea, structura pieselor-basm e mai apropiată de cea a comediilor, ambele dominate de jocul iubirii. Pe când însă în comedii răul apare în timpul formării cuplurilor, deci înaintea nunţii, în piesele-basm răul atacă chiar cuplurile formate, deci după nuntă şi uneori chiar mult mai târziu, ca în *Poveste de Iarnă*, perechea Leontes – Hermiona. Este acesta un indiciu că nunta nu mai are forţa din comedii? De aici decurge însă o consecinţă deosebit de gravă. Atunci când răul se infiltrează în cuplu înainte de nuntă sau imediat după, drama este a celor doi iubiţi, logodnici sau soţi. Atunci când răul dizolvă însă un cuplu format, drama nu e numai a soţilor, ci şi a copiilor care apar. Se naşte astfel *tragicul în a doua generaţie*, ca şi când ar exista o „ereditate" a răului, o transmitere a lui. Aceasta este situaţia în piesele-basm, în *Pericles* şi *Poveste de Iarnă*, care sunt piesele a două generaţii şi a unei duble drame, a părinţilor şi a copiilor. Abia acum ne explicăm, poate, de ce în comedii nu apar mame şi nici copii (de obicei există doar tatăl unuia din tineri, şi rareori mama); de ce multe tragedii sunt generate tocmai de existenţa soţiei şi a copiilor; şi de ce abia în piesele-basm această temă este abordată în toată complexitatea ei. Dar problema o vom relua, în sinteza finală.

În comedii apar de cele mai multe ori două cupluri de îndrăgostiţi care aparţin aceleiaşi generaţii. În piesele-basm sunt tot două cupluri care aparţin însă unor generaţii diferite, de obicei părinţi şi copii. Tragicul care se dezlănţuie prin ruperea primului cuplu se repercutează asupra copiilor; iar tragedia copiilor, printr-un şoc „en retour", dublează tragicul părinţilor. Cuplul Leontes – Hermiona se desface după o lungă unire, prin *patima bruscă* a lui Leontes: e un cuplu care se desagregă din interior, datorită unei nemăsuri pătimaşe, unui *hybris* inexplicabil. Răul acesta porneşte mai ales de la bărbat, aşa cum spuneam,

Scanned with OKEN Scanner

datorită unui exces de yin (sentiment) şi a unei insuficiente lucidităţi intelectuale (lipsă de yang). *Alchimic* vorbind, la sfârşit de ciclu, o prea mare „umidificare" a masculinului duce la „inflamarea" focului (alteori, când excesul e prea mare, produce stingerea lui), otrăvind sulful, lipsit de aerul (suflul, duhul) spiritual. Pentru restabilirea echilibrului e nevoie de o „asecare a umidului" care se face la Leontes prin penitenţă şi meditaţie.

Ceea ce este ciudat este şi faptul că teatrul shakespearian nu cunoaşte decât rareori (*Troilus şi Cressida*) ruptura cuplului printr-o dragoste parazită, printr-o infidelitate, printr-un aşa-zis „triunghi amoros". *Adulterul* apare rareori, *numai în secundar*, şi numai la personajele demonice (ex. Regan, şi doar ipotetic Gertrud). Aceste „devieri" ale cuplului, par să fie rezervate" amorului burghez", cuplurilor banale şi decăzute, în care tragedia degenerează în melodramă. Patima conjugală nu este o temă shakespeariană, iar gelozia când apare este produsă de o iluzie a răului, este dezlănţuirea unei patimi interioare care ia această înfăţişare, care se autoaprinde şi se autodevorează fără motiv exterior. Este un destin – Shakespeare nu tratează aşadar drama cuplurilor adultere, aşa cum nu tratează propriu zis nici drama conflictului între generaţii în sensul psihologic, social şi etic în care e privită în literatura post-renascentistă. Shakhespeare ni se pare a pune mai curând tema modului în care răul se infiltrează în cuplurile insuficient unite sau se transmite între generaţii, tema destinului fiecărui cuplu şi a fiecărei generaţii, a destinului tragic al iubirii devorată de pasiune şi putere, pentru că e desprinsă de spiritual. Perspectiva lui Shakespeare nu este aşadar psihologică şi etică, ci ontologică. Dar şi asupra acestei probleme sperăm să revenim într-o altă parte a comentariilor noastre.

Acum vrem să mai subliniem încă faptul că în *Poveste de Iarnă* iubirea e prada mai ales a unui *dezechilibru interior*, dezechilibru pe care nunta nu l-a rectificat ci doar l-a voalat, şi care se manifestă după aceea afectând şi generaţia următoare. Drama Perditei este datorită patimei lui Leontes, tatăl său, şi rupturii produsă în unitatea căsătoriei cu Hermiona. Nu e mai puţin adevărat că şi cuplul copiilor Perdita – Florizel îşi are

Scanned with OKEN Scanner

propria dramă, dar şi aceasta e provocată tot de părinţi, de astă dată de Polixen care se opune căsătoriei lor. Să fie *cuplurile copiilor* mai stabile decât ale părinţilor, printr-o mai mare despătimire a iubirii lor, printr-o mai intensă puritate? Aşa s-ar părea[1]. Cu ei, cu această nouă generaţie, ne întoarcem parcă în lumea comediilor, dar o lume încă mai pură şi mai viguroasă. E lumea regenerată după marile furtuni tragice, care va regenera şi lumea veche.

Această lume veche, lumea părinţilor, aşteaptă în *retragere*, în recunoaşterea greşelilor, în căinţă şi penitenţă. E o retragere purificatoare, spirituală, marcată de rugăciune şi asceză, aproape monahală, ca şi în *Pericles*. Lumea nouă este purificată de suferinţa exilului, de epuizarea astfel a infernului, ca şi de existenţa în contact şi în *comuniune cu o altă lume*, o altă spiritualitate, aceea a păstorilor, a naturii, a cosmosului, sau a muntelui în *Cymbeline*. Aceasta dă o nouă puritate iubirii şi o nouă tărie interioară.

Florizel Sunt trist, / Dar nu-ngrozit; Zăbavnic, nu schimbat.
Sunt cel ce-am fost. Când piedici mi se pun,
Mai dârz trec peste ele (...)
... Nu pot să pier / Decât de-mi calc credinţa. Iar atunci
Zdrobească firea, mal de mal, pământul
Cu sâmburii lui toţi în el (...)
... Iar eu mă voi lupta cu soarta singur... (IV, 4)

E ceea ce face ca noua generaţie să reacţioneze mult mai viguros împotriva adversităţii, a nedreptăţii, a răului care încearcă să distrugă iubirea. şi chiar împotriva destinului. Şi să caute *sprijinul în zei*. Căci dacă învechea generaţie s-a instalat dezordinea e pentru că patima a ucis iubirea, dar şi pentru că orgoliul individualist a obnubilat credinţa. Noua generaţie e mult mai sinceră cu ea însăşi şi cu ambianţa, ceea ce n-o scuteşte de traversarea infernului, provocat tocmai de această ambianţă, provocat de ingerinţa vechii generaţii în viaţa ei. Tinerii, şi mai ales Florizel, nu se lasă copleşiţi de adversitate

[1] Să notăm că astăzi lucrurile se petrec invers.

Scanned with OKEN Scanner

căreia îi opun mândria şi curajul. Şi mai presus de toate *o iubire până dincolo de marginile lumii.*

Camil E nebunie, sir.

Floriżel Se poate, dar prin ea-mi ţin jurământul,
Şi-o voi numi virtute. O, Camil,
Nici pentru-un sceptru şi ale lui onoruri
Nici pentru tot ce se răsfaţă-n soare
Sau ce s-ascunde-n tainiţe-n pământ
Şi-n-trale mării neştiute-adâncuri
Nu-mi calc cuvântul dat iubitei mele. (IV, 4)

O astfel de hotărâre e consecinţa faptului că iubirea depăşeşte orice necesitate exterioară, depăşeşte lumea celor patru elemente şi se chintezenţiază în nestrămutarea unui jurământ devenit sacru. Suntem din nou pe urmele îndrăgostiţilor din comedii.

Pentru a-şi salva iubirea, perechea Florizel – Perdita alege exilul. Şi exilul le va fi prielnic căci fără să ştie o va duce pe Perdita la regăsirea patriei pierdute. Acest exil anulează pe primul, însemnând propriu-zis *o întoarcere din exil* care va avea drept consecinţe nu numai regăsirea Siciliei, dar şi revitalizarea ei. După trecerea furtunilor, reîntoarcerea din exil reprezintă aşadar condiţia renaşterii. Vechea generaţie este astfel salvată până la urmă de noua generaţie, de cei odată năpăstuiţi. Victimele devin salvatori. Dar nu acelaşi lucru se întâmplă cu omenirea după întoarcerea lui Iisus din exilul egiptean?

Armonia finală a Siciliei şi a Bohemiei este însă şi rezultatul unui alt proces. În această piesă revivificarea tradiţiei este asigurată nu numai de întoarcerea celor exilaţi ci şi de *trezirea celor rămaşi în interior*. Nu numai regăsirea Perditei aduce un suflu nou în Sicilia, ci şi „reînvierea" Hermionei din moartea ei aparentă, din ocultarea ei. Şi acest lucru e posibil pentru că amintirea Hermionei nu s-a pierdut în conştiinţa lui Leontes şi a Siciliei. Încă odată în teatrul shakespearian *reamintirea* intervine aducând în prezent un trecut care părea pierdut, şi fără a cărui continuitate totul se prăbuşeşte. Se produce aici în acelaşi timp o revenire la origini şi o proiectare în viitor care readuce

Scanned with OKEN Scanner

acel prezent viu şi permanent, condiţie a oricărei armonii. O dublă regăsire deci fără de care restaurarea nu este posibilă.

Pauline — După răposata / Nu-i alta vrednică. Iar zeii vor
Să-şi vadă ţelul tainic, împlinit.
N-a spus-o oare-Apollo, în cuprinsul
Zeesculuí oracol, că Leontes
Urmaş n-o să mai aibă mai-nainte
De-aş fi găsit copilul pierdut? (V, 1)

În sfârşit, o altă condiţie a renaşterii este *ajutorul zeilor.* Iertare pentru cei vechi, credinţă, speranţă şi dragoste pentru noua generaţie. Sensul spiritual al acestei renaşteri este evident. Acolo unde lumea profană nu mai are acces la aceste taine, şi chiar la simpla credinţă exoterică, acolo domneşte tragedia. În acest sens este pilduitoare moartea aparentă a Julietei care se preface într-o jalnică moarte reală când Romeo îşi pierde credinţa cuprins de disperare. În schimb, şi Hero, şi Imogen, şi acum Hermiona, îşi revin din moartea lor aparentă, şi evident simbolică, prin puterea credinţei şi a reamintirii. Renaşterea are şi sensul iniţiatic al unei realizări spirituale prin regăsirea iubirii unificatoare şi exaltante.

PARTEA C

C. 1. – The doctrine of ill-doing.

Tot ce se întâmplă în *Poveste de Iarnă* pleacă aşadar din greşeala, din patima, din nemăsura lui Leontes. Este însă vorba doar de gelozie, este un *hybris*, este un destin? Izbucnirea lui nu e atribuită în piesă nici răului, nici destinului, nici chiar zeilor. A spune că e vorba de un rău interior e o motivaţie reală dar prea vagă. Camillo care e un sfetnic înţelept, crede că e vorba de o boală.

Camillo — Cred că e o boală
Care-a smintit pe unii dintre noi.

Scanned with OKEN Scanner

Nu pot să-i spun pe nume, dar le-ai dat-o,
Deşi eşti sănătos. (I, 2)

Camillo nu ştie de unde vine această boală şi nici cum se numeşte. Dar în înțelepciunea lui parcă presimțise ceva când la începutul piesei îi spune lui Archidamus:

Camillo Niciodată regele Siciliei nu va fi în stare să-şi arate toată dragostea pe care o poartă regelui Bohemiei. În copilăria lor au fost crescuți laolaltă. Şi între ei s-a legat o iubire aşa de mare, încât nu poate să nu dea roade noi.
Cu toate că înaltele lor demnități de mai târziu, ca şi grijile domniei, i-au despărțit, întâlnirile lor, fie şi prin trimişi, au fost însoțite, dintr-o parte şi alta, de schimburi de daruri, de scrisori şi solii prietenești. Astfel că deşi erau departe, păreau a fi împreună. Îşi dădeau mâna peste o prăpastie şi se îmbrățişau ca de la capetele vânturilor
potrivnice...[1](I, 1)

Ce sunt aceste rădăcini care dau ramuri, aceste necesități care duc la separație, aceste strângeri de mână peste prăpastie, ca de la capătul unor vânturi opuse? Nimic altceva decât fisuri în unitatea prieteniei produse de existență, de depărtare, de multiplicitate. Leontes şi Polixen se regăsesc în anii maturi. Ei par neschimbați, dar ruptura izbucneşte.

Acelaşi lucru îl remarcă şi Polixen vorbind despre prietenia lui cu Leontes:

Polixen Doi băieți eram, regină,
Ce nu vedeau nimic-naintea lor
Decât un mâine-asemeni zilei de azi,
Să fim mereu copii. (I, 2)

Dar ei n-au putut rămâne copii, ei n-au putut păstra clipa aceea, n-au putut rămâne inocenți, departe de acea „doctrine of ill-doing". Şi care e acest rău? Autorul nu ne-o spune direct decât

[1] A se vedea şi comentariul lui D. Traversi: An approach to Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

la începutul actului IV, în monologul corului, nu un cor al oamenilor, ci un cor cosmic, căci vorbeşte timpul:

Timpul — Îmi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Şi legi şi datini, şi-alte noi să dărui.
Să trec deci cum sunt azi şi-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Şi, martor la prefacerea lumească
Să văd tot ce va fi să se mai nască... (IV, 1)

Aici e pricina. Acesta-i destinul: *Timpul* care trece, care preface totul, prefăcând şi iubirea, şi prietenia, Invizibil, imperceptibil până ce răul interior izbucneşte în afară:

Leontes — Cald, prea cald! / Prietenia dusă prea departe,
Se furişează-n sânge: Am „tremor cordis"
Şi-mi saltă inima, dar nu mă bucur (...) (I, 2)
(...) O, patimă! În inimă-mi împlânți
Pumnalul tău (...)
(...) Şi-l simt în tulburarea minții mele
Şi-n încruntarea frunții (...) (I, 2)

„Blood, tremor cordis, afection, infection" – acestea-s numele bolii lui Leontes pe care timpul le scoate acum la suprafață. Iar acest „tremor cordis" se va amplifica până la violență, până la nebunie, până la acea „hysterica passio" a Regelui Lear. Timpul şi „the doctrine of ill doing", iată destinul nostru.

Aşadar, boala lui Leontes este rezultatul unui dezechilibru interior, ai cărui germeni vin de foarte departe, de foarte demult, „ere aucient ' st order". Acest dezechilibru se manifestă neaşteptat la Leontes printr-o patimă fără măsură. Dar cum se ajunge la o asemenea bruscă şi desmărginită amplificare când nici un motiv aparent nu o îndreptățeşte? Camillo îi spune la un moment dat lui Leontes, chiar dacă într-un alt context:

Camillo — A fost de vină frica ce cuprinde
Chiar şi pe-un înțelept. (I, 2)

Este frica de a face ceva, dar şi frica de a nu ți se face ceva. Din această teamă nemărturisită de a fi înşelat porneşte patima lui Leontes, mai degrabă decât dintr-un motiv real. Din teama de a fi mințit.

Scanned with OKEN Scanner

Leontes Aşa-i! Mă minţi, mă minţi!
Am spus, tu minţi, Camil, şi te urăsc... (I, 2)

Iar aceste temeri stârnesc neîncrederea, bănuiala[1] care dezlănţuie orgoliul, iar orgoliul creşte fără măsură odată cu patima sau înaintea ei, formând o avalanşe ce nu mai poate fi oprită.

Dincolo de patimă, orgoliul îl face pe Leontes să treacă peste orice argumente şi peste orice logică. Căci mintea îi este şi ea infestată:

Camillo Alungă, sire / Acest gând bolnav; Poate-aduce
Primejdii mari. (I, 2)

Din păcate nemăsura lui Leontes nu se opreşte aici, depăşind limitele umane, se ridică până la cer.

Leontes Nimic nu-i adevăr în tot acest-oracol
Minciună doar. Urmăm cu judecata. (III, 2)

În realitate, aici nu mai e vorba de patimă, orgoliu, sau de o nemăsură oarecare, e vorba de o revoltă chiar împotriva cerului. Şi nu e vorba doar de revolta unui om, ci de aceea a unui rege împotriva spiritualităţii însăşi, împotriva tradiţiei spirituale (oracolul), parte din acea revoltă a kshatriylor cu care începe decăderea ciclurilor istorice. Numai aşa se explică răspunsul atât de rapid şi de brusc al cerului, prin moartea lui Mamillus, căci revolta lui Leontes este transgresiunea maximă, este păcatul sacrilegiu împotriva Duhului Sfânt.

Leontes Mânia lui Apollo! Cerul însuşi
Loveşte-n nedreptatea mea.

Această justiţie justifică intervenţia aproape miraculoasă a zeilor, prin oracol, şi graba lor.

Leontes Lipsit-au douăzeci şi trei de zile; – un nor ce
prevesteşte
Că marele Apollo e grăbit
Cu adevărul său. (II, 36)

Poate că aici nu e în joc doar destinul unor oameni, ci al unei ţări şi al unei tradiţii. Poate pentru că atunci când e vorba de stoparea răului şi de mântuire nimic nu poate fi prea grăbit

[1] „I have too much believed mine own suspicion". (III, 2)

Scanned with OKEN Scanner

sau prea dur, prea neobişnuit. De altfel, pe cât a fost de rapidă lovitura cerului, pe atât de bruscă, de neaşteptată este şi prăbuşirea lui Leontes, ca şi remuşcarea şi căinţa lui.

Spuneam şi în alte comentarii că în cazul unor crize majore, la sfârşit de ciclu, catabaza are loc cu viteză sporită. Şi ca pentru a compensa într-un fel această cădere, printr-o răsturnare asimptotică, apare necesitatea unor intervenţii miraculoase care să tranşeze şi să redreseze situaţii altfel fără ieşire. Astfel de intervenţii se găsesc şi în ultimele piese shakespeariene mai ales spre finalul lor. În *Poveste de Iarnă* ele apar însă în prima parte a piesei căci drama se conturează chiar de la început. Într-adevăr cerul pare că se grăbeşte. Dar nu numai graba este caracteristică, ci, cum spuneam, şi amploarea răspunsului, duritatea lui care afectează aproape toată suflarea, aruncând-o în moarte şi exil, cufundând Sicilia în letargie şi în aşteptare.

Curios poate părea, o repetăm, că în *Poveste de Iarnă* nu se dă vina pe rău, nici pe destin, nici chiar pe cer. Poate pentru că toate sunt mai mult sau mai puţin forţe anonime care se întâlnesc în făptura umană, în voinţa care nu face până la urmă decât să scoată la iveală dezechilibrul unei aparente armonii, tragicul individului care sfârşeşte în furtuni ce-l culcă la pământ şi pe el. Dar se pare că acest proces aproape apocaliptic este înscris în destinul omului şi al lumii, din moment ce oracolul îl poate prevedea. Căci oracolul este vocea zeilor care singuri ştiu destinul. Iar viaţa ca şi moartea, continuitatea ca şi ruptura, întâmplarea chiar, fac şi ele parte din destin.

Toate aceste aspecte sunt posibile în *Poveste de Iarnă* pentru că autorul a părăsit cadrul orizontal, prea omenesc şi prea limitat al tragediilor, pentru cadrul mai vast al unei lumi deschisă spre toate depărtările, în ciuda aparenţei închiderii de la început. Şi pentru că în această lume nouă totul se petrece nu la o scară realistă a întâmplărilor, deci circumscrisă omului ca individ, ci într-o perspectivă cosmică, simbolică şi prototipală, în care cerul devine transparent pentru epifanii şi transmutaţii spirituale.

Scanned with OKEN Scanner

Ce diferență frapantă de viziune față de *Othello*, care traversează aparent aceeași teamă, a geloziei, dar într-un cadru strict individual, cu accentul pus mai ales pe procesele psihologice, chiar dacă oscilând între cer și iad. În *Poveste de iarnă* drama geloziei și a uciderii din patimă este conținută, în rezumat, în primele două acte ale piesei, ducând la moartea Hermionei, cu diferența că această moarte este doar aparentă, deci simbolică, și nu duce la damnare, datorită în mare parte intervenției directe a cerului. Și Othello vorbește de rugăciune înainte de a o ucide pe Desdemona, dar nici el nu-i dă curs, nici cerul nu răspunde. Și jertfa se preface într-o crimă infernală, în timp ce moartea Hermionei, prin intervenția cerului, se va transforma în sacrificiu și în învierea finală. Fără să mai vorbim că în *Poveste de iarnă*, viziunea se deschide spre vaste zări cosmice și paradisiace, care depășesc cu mult în amploare și exaltare, cadrul închis, apăsător, sufocant al profunzimilor tenebroase ale sufletului uman. În aceste condiții, tragedia se transfigurează în lumina auroralã a unui basm.

Părăsind acum aspectele tragice, părăsind Sicilia, păşim în Bohemia, ca într-o poveste în care iarna este lăsată în urmă de primăvară. O poveste în care tot ce se întâmplă capătă dimensiuni de mit, încadrându-se într-un proces spiritual cu caracter inițiatic, iar la scară macrocosmică în înfățișarea unei lumi care-și regăsește armonia pierdută prin renaștere interioară. Să urmărim cele două aspecte ale marelui și micului cosmos.

C. 2. – Centrul pierdut.

Primele două acte ale piesei se petrec în Sicilia. Nu știm dacă e vorba de insula cu același nume din Mediterana dar presupunem că da, neexistând în piesă argumente contrarii. Nici timpul în care au loc întâmplările nu e mai definit, dar probabil cândva la sfârșitul antichității grecești sau greco-romane, cel puțin după numele personajelor și după pomenirea lui Alexandru

Scanned with OKEN Scanner

cel Mare[1] şi a oracolului. Regatele autonome ale lui Leontes şi Polixenes par să sugereze epoca Diadochilor, despoţi luminaţi care au premers sfârşitul civilizaţiei greceşti. Ca şi în alte piese, istoria şi geografia sunt aici mai curând simbolice.

Sicilia, numită după forma ei şi Trinacria, îşi trage numele de la un rege, Sicelos fiul lui Italos şi o populaţie Sicules, legendară. Mitologia greco-romană o pune într-o lumină deosebită şi-i acordă un destin aparte, atunci când spune că ar fi apărut din sângele lui Ouranos, iar Cronos i-ar fi fost mult timp rege. Această origine titanică este atestată şi de faptul că a fost ulterior patria Ciclopilor şi chiar a unor Titani. Astfel Typhon ar fi fost urmărit şi învins de Zeus care a aruncat insula Sicilia pe el; de unde apariţia vulcanului Etna. Poate că şi Shakespeare s-a gândit la această revoltă a Titanilor când i-a dat caracterul de revoltat şi lui Leontes. Este iarăşi semnificativ că aici s-a refugiat Daphnis, un semizeu care a devenit păstor, aspectul pastoral fiind transferat de Shakespeare în Bohemia. Se mai poate cita Sicilia ca fiind locul în care Polyphem s-a însoţit cu Galathea[2], dând naştere lui Celtos, strămoşul Celţilor şi deci al Britanilor. Apoi, de pe pajiştile Siciliei a fost răpită Persephona de către Hades, episod citat şi în piesă. Mai mult, pe ţărmurile Siciliei au fost părăsite în voia soartei fiicele troianului Phaenodamus, dintre care una, Egesta, a fost salvată de zei sub forma unui urs, ceea ce nu e fără legătură cu Perdita. Ulysse ca şi Aeneas, a trecut şi el prin Sicilia unde a avut două „aventuri": cea cu Ciclopii (Polyphem) şi cea cu boii Soarelui; dar soarele e şi astrul lui Leontes, ca leu. De asemenea se spune că Sicilia a fost mult timp guvernată de bunul rege Italos, care a dat numele întregii peninsule. Atât de Italos, cât şi de Saturn, este legată amintirea unei epoci de aur, cum a fost cândva şi Sicilia lui Leontes. Toate aceste legende simbolice subliniază caracterul de

---

[1] Act V, Sc.1.

[2] Galathea înseamnă – albă ca laptele (R. Graves, ori despre Perdita Camillo spune: „she is the queen of c. rde and cream" (IV, 4). Şi deşi nu e aceeaşi Galathea cu cea sculptată de Pygmalion, numele sugerează o legătură cu „învierea" statuii Hermionei.

Scanned with OKEN Scanner

loc sacru al acestei insule situate în centrul Mediteranei – ea însăşi un ţinut de mijloc. În perioada istorică Sicilia, numită şi Grecia Mare, a fost locul cunoscutelor mistere pytagoreiene. Pentru toate aceste motive Sicilia apare ca o ţară tradiţională, Shakespeare folosindu-se de numele ei în *Comedia Erorilor*, de pe care tradiţia se retrage un timp pentru a reveni apoi după lungi încercări purificatoare.

Şi mai misterioasă este prezenţa *Bohemiei* în *Poveste de Iarnă*, o ţară pastorală cu ieşire la mare care nu poate fi Bohemia geografică cunoscută, dar care o evocă prin nume. Să nu uităm că actuala Bohemie este un platou înconjurat de munţi aşezat în mijlocul Europei, că în timpul lui Shakespeare domnea aici împăratul Rudolf II ocrotitor al astrologilor şi alchimiştilor, şi chiar al Rosicrucienilor, la curtea căruia din Praga s-a refugiat cunoscutul astrolog al Elisabetei, John Dee. Să mai pomenim de asemeni că Bohemia constituie capul dragonului carpatic, proiecţie pe pământ a dragonului ceresc. Amândouă aceste ţinuturi sunt în opera lui Shakespeare ţări tradiţionale care însă decad la un moment dat, dar îşi regăsesc până la urmă armonia pierdută, prin încercări şi sacrificii.

În *Poveste de Iarnă*, Sicilia trăieşte la început în linişte, cu ea însăşi şi cu Bohemia, ca şi regii lor Leontes şi Polixen, prieteni din copilărie. Schimbarea bruscă a lui Leontes aduce tulburare întregii ţări. Armonia era deci fragilă, minată din interior de patima regelui, capul ţării. Cu cât echilibrul aparent al unui individ sau al unei comunităţi se prelungeşte, cu atât pot interveni prefaceri mai brutale. Nici paradisul nu e scutit de astfel de evenimente când în el apare omul, fiinţa dilematică, înzestrată cu liberă voinţă de alegere. Leontes pare însă că nu alege ci e împins de pasiune, brusc, fără motiv aparent, spre acte necugetate.

Nemăsura lui Leontes aduce după ea mari tulburări: o parte din personaje se refugiază în Bohemia, o alta rămâne pe loc în ocultare, în somnolenţă, în aşteptare. Un *dublu exil*, interior şi exterior. Aşa cum spuneam în altă parte, exilul este alungarea de la centru spre periferie, este o înstrăinare. Atunci însă când centrul decade, cum se întâmplă aici cu Sicilia, exilul devine un refugiu

Scanned with OKEN Scanner

în căutarea unui loc de liniște și armonie, a unui alt centru. Bohemia face aici funcția unui centru retras, rămas neafectat, încă tradițional. Ceea ce moare pentru Sicilia, renaște în Bohemia, o țară de păstori, liniștită și voioasă, un ținut paradisiac.[1]

În această țară este aruncată de mare Perdita, culeasă și crescută de păstori, ocrotită deci de cer pentru rolul pe care-l va juca în renașterea Siciliei. Să mai amintim și de alte personaje cu același destin, cum ar fi Moise, lăsat în voia soartei pe apă, salvat și crescut de fiica Faraonului. De asemenei de legenda lui Egesta, fiica unui erou troian Phaenodamus, care pentru a o salva de monstrul Hesion este lăsată pe țărmurile Si iliei, unde e salvată de un urs, situație care evocă piesa noastră, chiar dacă cu sensuri diferite, Perdita este deci, după moartea lui Mamillus, moștenitoarea tronului, germenele pierdut, în realitate exilat, ocultat. Pentru Leontes, și Hermiona și Perdita sunt speranțe pierdute, energiile fără de care el rămâne vlăguit, anemiat (într-un fel ca și regele Amfortas din romanele Graalului). Cum spune oracolul, de regăsirea Perditei, depinde viața lui și a Siciliei.

Paulina . Urmași n-o să aibă, regele Leontes
Nainte de-ași găsi copilul său pierdut.(V, 1)

În opera lui Shakespeare pierderea perechii femenine, iubită, soție, dar mai ales fiică în ultimele piese, este mai gravă decât aceea a fiului, punând în pericol continuitatea moștenirii tradiționale. Retragerea substanței înseamnă retragerea depozitului bazic fără de care nimic nu mai poate fi regenerat sau edificat. Rămasă în singurătate, esența devine neputincioasă, anemică, fără suport de eficacitate. Dacă Leontes este, alchimic, ulful otrăvit de propria-i otravă, Hermiona este Mercurul (Hermes, hydrargir), iar Perdita este area pământului fără de care nimic nu poate fi refăcut. Cele trei elemente sunt acum despărțite și de reunirea lor depinde soarta Siciliei.

În *Cum vă place*, renașterea centrului depinde de întoarcerea Ducelui exilat și a Rosalindei. În tragedii, renașterea depinde de întoarcerea elementului masculin, eroic (exemplu fiii lui Duncan).

---

[1] De la o populație celtică, Borii, citată prima dată de Tacit.

Scanned with OKEN Scanner

În piesele-basm, mai ales de reîntoarcerea fiicei pierdute, Marina, Imogen (în parte, căci aici există şi fii) şi Perdita. Rolul atât de important al fiicelor, şi al femeilor în genere, e legat de funcţia lor simbolică de depozitare ale vieţii, de purtătoare ale tradiţiei spirituale. E bine cunoscută în Occident pierderea Graalului ca simbol al tradiţiei, a cupei cu sângele lui Iisus, în perioada de decadenţă a Evului Mediu. Această temă este centrală şi în opera lui Shakespeare. Cupa Graalului nu apare însă ca atare în niciuna din piesele autorului[1], ea fiind simbolizată de nenumăratele fecioare din comedii şi piesele-basm care prin puritatea lor păstrează, ca nişte vestale, focul sacru al continuităţii tradiţionale, păstrează germenii vii ai refacerii spirituale[2].

În aparenţă, *Poveste de Iarnă* este doar o poveste de *iubire*, o dublă poveste de iubire. Dar e o iubire care prin dispariţia ei antrenează o pierdere de *putere*. În genere, asistăm în teatrul lui Shakespeare la o ingerinţă a puterii în lumea iubirii care duce la degradarea omului. Aici s-ar părea că drama iubirii duce la o tragedie a puterii: o ţară întreagă, Sicilia, rămasă fără urmaşi, ameninţă să se piardă. Curtea îl exhortă pe rege să se recăsătorească. Dar recăsătoria înseamnă totuşi, pentru el o soluţie bastardă, înseamnă o tulburare a continuităţii. Paulina se opune acestei recăsătorii.

Paulina — Pe rege-l îndemnaţi să-nfrunte zeii,
Să stea-mpotriva vrerii lor
Coroana-şi va găsi moştenitorul,
Nu-ţi pese de urmaşi. Şi Machedon
Şi l-a găsit pe cel mai vrednic
Urmaş fiindu-i astfel cel mai bun. (V, 1)

Regele aşteptă deci hotărârea cerului, pradă unei speranţe fără motiv, dar susţinută de amintirea unei mari iubiri. Căci dacă

---

[1] Indirect şi enigmatic, apare totuşi în *A 12-a Noapte* şi în *Regele Lear*.

[2] Să remarcăm că în legendele Graalului, pierderea Cupei are loc din cauza regelui Amfortas (ca şi în *Poveste de Iarnă*), dar recuperarea ei se face nu de elemente feminine, din cauza cărora a fost pierdută, ci de elementele masculine pure (Galahad, Parzival).

Scanned with OKEN Scanner

iubirea generată de patimă destramă puterea, tot iubirea o va regenera.

Prigoana iubirii duce deci la moarte (aparentă) şi la exil. Ambele preservă germenii prin somn (rezistenţă pasivă) şi prin transferarea într-un alt mediu tradiţional (exil). Aici ia naştere o nouă iubire care prigonită la rândul ei se exilează în vechiul sălaş, revenind astfel la matcă. E propriu-zis o *întoarcere din exil* care găseşte vechiul centru în penitenţă, deci apt pentru o nouă viaţă.

Cleomen — Ajunge, sire, vrednică de-un sfânt
A fost căinţa ta. Răscumpărat-ai
Cu prisosinţă orice greşeală
Precumpănind prin ispăşiri păcatul,
Dar cerul te-a iertat. Urmează-l deci,
Şi iartă-te pe tine.

Leontes — Câtă vreme / Mai mi-amintesc de ea, de-a ei virtute,
Nu pot uita că i-am greşit, nici răul
Ce mi-am făcut, din care cel mai mare-i
Că mi-am lăsat făr-de urmaş regatul. (V, 1)

Aici apare una din condiţiile capitale necesare pentru ca regenerarea să fie posibilă: aceea de a nu fi uitat tradiţia, de a-ţi *reaminti*. Căci uitarea înseamnă o a doua moarte, nu aceea a renaşterii, ci aceea a căderii în infernul indiferenţei şi al inerţiei. Aşa cum şi cei din exil, cum e Camillo, nu pot să-şi uite vechea patrie:

Camillo — Sper să-l înduplec deci să-i urmărească
Şi-o să-mi revăd Sicilia, Însoţindu-l.
Tânjesc de dorul ei, ca o femeie. (IV, 4)

Numai astfel reîntoarcerea din exil poate produce revivificarea tradiţiei printr-un nou influx de iubire care să revigoreze centrul, trezind virtualităţile adormite ale substanţei.

În *Poveste de larnă* procesul de pierdere şi regăsire a tradiţiei pierdute se petrece în mare în *trei etape*. Prima etapă înseamnă degenerarea vechii generaţii care duce la risipirea spiritualităţii, la degradarea şi pierderea ei. Procesul început în *illo tempore*, chiar în copilăria lumii, la căderea omului din paradis („the

Scanned with OKEN Scanner

doctrine of ill-doing"). El se repercutează din ce în ce mai accentuat în lume, accelerându-se la sfârşit de ciclu istoric. Condiţia renaşterii este ca depozitul spiritual rămas intact, rămas pur, dintr-un ciclu, să poată fi păstrat şi transmis ciclului următor. Este un proces de moarte şi renaştere la scară istorică şi cosmică. În a doua etapă, în ultimele faze ale decăderii, depozitul este fie ascuns în interior fie transferat într-un alt loc. De obicei acest loc este un centru rămas încă intact, un ţinut izolat (pădure, munte, insulă), încă paradisiac. Într-o a treia fază are loc reîntoarcerea germenilor pierduţi (noua generaţie) sau trezirea celor ascunşi (vechea generaţie), care produc revivificarea centrului văduvit de forţa lui. Sicilia şi Leontes sunt cei văduviţi; Bohemia e locul de retragere în care noua generaţie aşteaptă momentul propice pentru reîntoarcere, în care timp are loc şi un proces de separare alchimică şi maturare a mercurului. Întoarcerea înseamnă reunirea mercurului (Hermiona) cu sulful (Leontes) într-o hierogamie adevărată. În piesele-basm, şi mai ales în *Pericles* şi *Poveste de Iarnă*, pierderea e dublă; soţia şi fiica. Revivificarea se produce de aceea printr-o dublă hierogamie, în două generaţii diferite. Vechiul şi noul se unifică astfel într-un prezent atemporal.

Ce se va întâmpla însă când tradiţia nu va mai avea unde să se refugieze? O insulă va rămâne oricum, pare să spună Shakespeare în ultima lui piesă, în care tradiţia să se poată adăposti. Iar în inima omului o insulă va dăinui întotdeauna, atâta timp cât vor fi oameni.

C. 3. – Generaţia pierdută.

În capitolul anterior s-a vorbit de desfăşurarea, la scară macrocosmică a istoriei, a dramei din *Poveste de Iarnă* şi de rezolvarea ei în regatul Siciliei, simbol de altfel al întregii lumi. Cum spuneam, această dramă afectează atât generaţia regilor: Leontes, Polixenes, Hermiona şi Camillo, cât şi generaţia tânără a copiilor, respectiv Perdita şi Florizel, care reuşeşte totuşi până la urmă să restabilească liniştea şi ordinea. În continuare vom

Scanned with OKEN Scanner

urmări această dramă, care se extinde pe două generații și se desfășoară în trei etape, mai ales din punctul de vedere microcosmic, al personajelor principale, ale prefacerilor spirituale pe care le suferă și a semnificațiilor simbolice și inițiatice ale acestor transformări.

De ce sunt necesare două generații în piesele-basm pentru a regăsi armonia pierdută? În comedii, degenerarea lumii fiind mai puțin extinsă și mai puțin profundă, regenerarea are loc într-o singură generație, datorită și marei forțe transmutatoare a iubirii, care nu e numai un sentiment, o stare psihică, ci și o cale spirituală, inițiatică. În tragedii, decăderea e atât de mare încât o întreagă generație e distrusă sau damnată, de patimă și putere, de virulența răului, regenerarea producându-se datorită unei noi generații, eroice, care apare la sfârșitul pieselor. Atunci când nu e distrusă și această nouă generație (Cordelia, Hamlet) și tradiția nu cade sub imperiul unei forțe străine. În piesele-basm, după dezastrul tragediilor, prima generație se resimte încă de remuurile tragice, fiind încă otrăvită de patimi sau putere, fiind încă anemiată și ne mai fiind în stare să aducă regenerarea. Germenii tradiției sunt exilați pentru a putea supraviețui și pentru a se maturiza. Ei formează noua generație a cărei întoarcere din exil va aduce, odată cu o iubire viguroasă și pură, regenerarea vechii generații și renașterea tradiției.

Aceste două generații sunt reprezentate în piesele-basm prin două perechi, una de părinți și alta de tineri, care sunt copii primei generații. În fond, sunt 4 personaje principale care corespund celor două cupluri de 4 îndrăgostiți din comedii. Evoluția acestor 4 personaje are loc în 3 etape, generând cele 12 aspecte majore ale lumii shakespeariene întâlnite și în comedii, și asupra cărora vom reveni în sinteza finală. Această evoluție afectează în mod inegal și diferit personajele, dar până la urmă cu rezultate salvatoare.

Prima etapă include prima generație, aceea a părinților. Într-o primă fază, această generație trăiește în iubire și armonie, ca într-o copilărie prelungită. Dar iese la iveală străvechiul rău

Scanned with OKEN Scanner

şi totul se întunecă. Începe o altă fază, în care se simt consecinţele dizolvante ale tragediilor. Lupta între putere şi iubire, sau în sânul puterii şi iubirii, continuă, deşi mai puţin virulentă, ducând la dezechilibrarea unei armonii precare, cu aruncarea cuplului în dezunire şi a lumii în dezordine. În piesa noastră, iubirea lui Leontes pentru Hermiona degenerează în patima geloziei, fără nici un temei, şi această patimă atrage moartea şi exilul pentru cei din jur.

În sens alchimic, această fază reprezintă căderea din paradis, un paradis ameninţat de răul interior neepuizat, şi coborârea în infern, cu toate caracteristicile bine cunoscute ale operei la negru. Sulful – Leontes (leu, foc) este otrăvit de propria-i otravă acumulată în timp, dar plecând dintr-un rău originar, otravă care ia aspectul patimii, cu izbucniri de mânie şi violenţă. Aici se manifestă caracterele negative ale sulfului – foc, atunci când îşi pierde puritatea şi lumina, lăsând să fie dominat de căldura fierbinte a pasiunii („blood"). „Too hot, too hot!" spune Leontes vorbind despre Hermiona, dar în realitate despre el. Această căldură produce o topire (disoluţie) explozivă a sulfului. Mercurul – Hermiona (Hermes), otrăvit de otrava lui Leontes, cade într-o letargie vecină cu moartea care ia aspectul unei morţi aparente. Este în fond o coagulare, o răcire excesivă a mercurului care îl face inert. Uniunea sulf-mercur, se desface şi totul intră până la urmă într-o stare de pasivitate, care în tragedii ar fi însemnat moartea şi damnarea, căderea în mijlocul îngheţat al infernului. Aici, această stare de inerţie păstrează şansele regenerării, prin transformarea pasivităţii în remuşcare, în căinţă, în penitenţă, într-un cuvânt în reculegere. E o stare de aşteptare, care păstrează aparenţa şi care prin opţiunea ei net spirituală va avea consecinţe salvatoare.

Leontes Şi zi de zi / Voi sta-n capela-n care zac
Şi-mi voi găsi în lacrimi mângâierea.
Jur să-mplinesc această datorie
Cât firea-mi va îngădui. (III, 2)

Această acţiune benefică a lacrimilor, Leontes o foloseşte ca pe un ritual (daily... exercice... chapel). Sulful fierbinte se

Scanned with OKEN Scanner

răceşte şi se purifică. În plus, prin rugăciune şi asceză, Leontes îşi asimilează dimensiunea spirituală, elementul aer care echilibrează focul şi reface Sulful pur. În acelaşi timp, Hermiona asociază apoi efectul coagulant al pământului (moartea aparentă), renăscând ca Mercur pur. Se poate reface astfel unirea Sulfului cu Mercurul într-o formulă unitară şi totală, echilibrată, stabilă şi radiantă. Dar până atunci, Leontes şi Hermiona aşteaptă, într-o stare purgatorială, suflul regenerator care va veni şi din cer, dar şi prin acţiunea revigorantă a iubirii pierdute, prin întoarcerea perechii Florizel – Perdita din exil.

Într-o *a doua etapă*, germenii iubirii pierdute a lui Leontes şi Hermiona, respectiv Perdita, pentru a nu fi distruşi, sunt exilaţi şi subzistă, prin voinţa Cerului, într-un alt sălaş în care nu a pătruns duhul dezbinării, al patimii şi al revoltei. Ca produs al unirii între Mercur şi Sulf, Perdita este Sarea alchimică. Poate de aceea ea e lăsată pe o plajă a Bohemiei, într-un ţinut pustiu, mineral şi sărat.

Antigon Eşti sigur că-am ajuns cu nava
În al Bohemiei pustiu? (III, 3)

În stadiul de copil, Perdita are în ea toate virtualităţile şi toate elementele.

Marinarul Ceru-i crâncen Cred, mai, că-i mânios pe fapta noastră.

Păstorul Miluieşte, doamne, un sugar tare drăgălaş. Băiat o fi sau fată. (III, 3)

Clownul Am văzut două lucruri, pe mare şi pe uscat. Dar nu-i pot zice „mare", că nu sunt decât mori peste tot.
Între mare şi cer nu poţi vârî nici un vârf de ac.
(III, 3)

Fată sau băiat; mare sau uscat, cer sau furtună (fulgere); între pământ şi cer nu poţi să bagi un ac – suntem într-un moment în care toate posibilităţile sunt strânse într-o poartă strâmtă, prin care Perdita pătrunde în viaţă. Ea creşte într-un sat de păstori şi la ieşirea din copilăria androginică Mercurul se separă de Sulf, se maturează şi devine mercur evertuat apt să se unească cu sulful. şi el separat, purificat în persoana lui Florizel.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste procese alchimice au loc într-un sălaş paradisiac, în această mitică Bohemie, trăind într-un stadiu de liniște şi nevinovăție. Coliba de păstori în care creşte Perdita este athanorul în care se produce evertuarea Mercurului, în aşteptarea unirii cu Sulful. Este o etapă luminoasă, însorită, care simbolizează opera la alb, logodna Perditei cu Florizel. O legendă care nu se transformă încă în nuntă din cauza opoziției lui Polixenes, a ingerinței puterii şi a vechii generații. Pentru cei doi tineri este ca o coborâre în infern, căci fiecare cuplu trebuie să-şi epuizeze propriile stări interioare, înainte ca uniunea să poată fi perfectă. Fuga din Bohemia, rătăcirea pe care până la ajungerea în Sicilia, sunt parcursuri labirintice în infern şi purgatoriu, până la recâştigarea paradisului. Dacă starea paradisiacă a copiilor Florizel şi Perdita este o stare naturală, a doua stare paradisiacă a tinerilor va fi una câştigată cu încercări şi iubire, va fi o stare inițiatică. Ne naştem în paradis într-o stare provizorie de androginat (copilăria) de unde în mod destinal cădem, la pierderea virginității; recâştigarea paradisului, definitivă, va trebui să fie rezultatul unei căutări, al suferinței şi sacrificiului, şi mai ales al unui travaliu de transmutare spirituală, exoteric sau inițiatic.

În *a treia etapă* a procesului inițiatic care este opera la roşu, are loc desăvârşirea uniunii contrariilor în armonie şi stabilitate. Este o operă de sublimare a stărilor psihice produsă de puritatea iubirii lui Florizel şi a Perditei, care reuşesc să treacă toate obstacolele exterioare şi interioare, chiar şi pe acele impuse de soarta însăşi ce pare ostilă.

Florizel Fruntea sus, iubito!
Chiar dacă soarta, ne-ndoios vrăjmaşe,
Prietenă cu tata, ne-ar goni,
Nu poate nici cu-o iotă să schimbe
Iubirea noastră. (V, 1)

Această iubire care nu poate fi schimbată nici cu o iotă este desigur staţiunea inițiatică pe care cei doi tineri au atins-o, este unirea Sulfului cu Mercurul, este realizarea hierogamiei desăvârşite. Aurul din caseta care a însoțit-o pe Perdita în exil se transformă acum în Aur spiritual. Regăsirea Perditei înseamnă şi pentru Sicilia

Scanned with OKEN Scanner

reintegrarea paradisului pierdut, moment plin de uimire şi de taină care nu poate fi povestit.

Gentilomul Am fost de faţă la deschiderea pachetului şi am auzit istorisirea bătrânului păstor (...) Apoi, după câteva clipe de uimire, am fost poftiţi cu toţii afară din cameră. (V, 2)

Toată drama lui Leontes se transformă, la capătul unei lungi reclusiuni, în lacrimi purificatoare şi liberatoare pentru toată lumea.

Gentilomul A dat un strigăt şi a izbucnit în lacrimi de sânge Pot spune că şi inima mea plângea cu lacrimi de sânge (...) Toată lumea plângea în hohot. Dacă întreaga omenire ar fi putut vedea acest lucru, durerea ar fi fost obştească. (V, 2)

Sângele patimei care a declanşat toată drama este răscumpărat acum şi prefăcut în lacrimi, piatră filosofală lichidă. Paralel, inimile împietrite se topesc sub influenţa aceloraşi lacrimi. Este un proces de solve şi coagula care se universalizează într-o singură comuniune.

În acelaşi timp cu împlinirea nunţii tinerilor are loc trezirea din somn, *renaşterea Hermionei*. Statuia ei este simbolul împietririi, al efectului de coagulare exercitat de patima-otravă a lui Leontes. Acum lacrimile aceluiaşi Leontes vor avea un efect de solve care o vor readuce la viaţă pe Hermiona. Se adaugă şi sărutul lui Leontes şi al Perditei care transmit statuii Sul.ul revigorator de aer şi foc, ca Făt Frumos Frumoasei din pădurea adormită. O imagine (eidolon) se poate transforma în fiinţă (eidos), dacă simbolul este trăit aievea, deci efectiv. O statuie poate învia dacă iubirea îi dă viaţă.

Paulina A fost ca nimeni alta-n viaţa ei,
Şi-n moarte acum, icoana ei întrece
Tot ce-aţi văzut sau omul a creat... (V, 3)

Leontes E ea, leit / Slăvită piatră, mustră-mă când spun
Că poţi să fii aievea Hermiona;
Sau poate eşti chiar ea de nu mă mustri,

Scanned with OKEN Scanner

Căci ea era duioasă cum e harul
Şi copilăria (...) (V, 3)

Perdita Dă-mi voie să-ngenunchi în faţa ei.
– Dar nu mă-nvinui de superstiţie -
Să-i cer o binecuvântare, ei, stăpâne,
Reginei ce s-a săvârşit din viaţă
Când eu o începeam. Dă-mi mâna ta
Să ţi-o sărut. (V, 3)

În această tulburătoare scenă a vivificării statuii are loc pe de o parte o disoluţie a împietritului, dar şi o fixare a volatilului.

Leontes Priveşte-o sire:-ai zice că respiră,
De nu visez, şi-n vine-i curge sânge-adevărat (...)
... Îmi pare, iar, că vine dinspre ea o adiere.
Ce daltă a putut sculpta o răsuflare?
Nu cumva să râdeţi, vreau să o sărut. (V, 3)

Această renaştere e posibilă prin puterea credinţei şi are un caracter tainic.

Paulina Dar e nevoie / Să crezi orbeşte. Linişte, voi toţi.
Să plece acei ce cred că-ncerc să fac
Un lucru neîngăduit. (V, 3)

dar e o credinţă susţinută de o constantă reamintire.

Leontes Câtă vreme / Îmi amintesc de ea, de-a ei virtute
Nu pot uita cât i-am greşti... (V, 1)

Tot acest ritual al „învierii" Hermionei îşi atinge punctul culminant şi devine efectiv atunci când se adaugă, ca element incantatriu, ca o coborâre de har, muzica.

Leontes Începe: NU mişcă nimeni!

Paulina Muzică, trezeşte-o!
Iată clipa: dă-te jos,
De piatră nu mai fii. Hai, mai aproape
Să-nmărmurească cei ce te privesc (...)
Alungă-ţi amorţeala şi renvie-n
Slăvită viaţă iar. (V, 3)

Acest eveniment unic în teatrul shakespearian ia înfăţişarea unui miracol care nu se poate produce decât atunci când depăşind

Scanned with OKEN Scanner

starea normală, trecem într-un alt mod de cunoaştere şi trăire, un mod extatic care suspendă timpul în clipă.

Leontes De-ai putea, / O, blândă Paulina, să mă faci
Vreo douăzeci de ani să cred aşa.
Pe toată cumințenia din lume
N-aş da beția-acestei nebunii. (V, 3)

Renaşterea în duh, realizarea inițiatică, este un salt, o transmutare, o trecere la limită, o nebunie divină, o transfigurare.

C. 4. – Serbarea ca ritual.

Parcursul inițiatic care duce în *Poveste de Iarnă* la implicarea Marei Opere spirituale este concentrat şi esențializat de Shakespeare în scena sărbătoririi tunsului oilor („sheep-sheering feast"), care e ca o scenă de teatru în teatru, o scenă chintesențială, un adevărat ritual. Scena are loc într-un mediu pastoral care e mai mult decât un cadru, e sălaşul unei comunități de altădată, a unei comunități primordiale. Nu e vorba deci numai de o țară de legendă, „the fair Bohemia" cum o numeşte Chorul, dar şi de o comunitate care trăieşte în pace cu natura, cu plantele şi animalele, cu întreg cosmosul. Şi în *Cum vă place* apăreau păstorii, în pădurea Ardeni, dar cu un rol episodic. Acolo, comunitatea în care se refugiau Rosalind şi Orlando era una de nobili, de Kshatriya, o comunitate de vânători. Aici însă păstorii constituie familia în care creşte Perdita şi care constituie mediul ei natural. Vânătoarea, şi ca ocupație şi mai ales ca simbol, apare deseori în opera shakespeariană, dar păstoritul numai în *Poveste de Iarnă*. Lucrul ni se pare important din mai multe motive. *Păstorii* constituie în raport cu vânătorii un stadiu mai vechi al omenirii, mai originar, mai aproape de paradis[1]. Păstorii constituie copilăria omenirii. De altfel, amintindu-şi de propria copilărie împreună cu Leontes, Polixen spune:

[1] Abel era păstor.

Scanned with OKEN Scanner

Polixen Doi miei zburdând la soare-am fost, doi gemeni
Ce behăiau ei între ei, spunându-şi
Neprihănirea lor. (I, 2)

Nu numai atât însă, ci şi faptul că o comunitate pastorală e bazată pe un alt mod de înţelegere al existenţei ca sacrificiu. Vânătoarea tradiţională constituie nu numai o ocupaţie organizată pentru luptă, dar şi pentru uciderea vânatului ca sacrificiu, deci cu posibilitatea de transmutare a uciderii în plan spiritual. Aluziile la această cale de salvare sau chiar de realizare iniţiatică sunt evidente nu numai în *Cum vă place*, dar şi în alte piese ca de exemplu *Chinuri de Iubire pierdute* unde simbolismul vânătoarei interferează cu cel al iubirii şi cu cel al iniţierii, ca în faimosul Epitaf pentru Moartea Cerbului. Păstorul are însă o ocupaţie mult mai paşnică, mai puţin războinică. Sacrificiul nu lipseşte nici aici[1], dar Shakespeare nu asupra acestui mod de sacrificiu se opreşte, ci asupra unui mai neaşteptat: e vorba de sacrificiul ca dar, ca dăruire. Tunsul oilor, pe lângă latura lui practică desigur, are şi o latură sacră, de dar, de prinos al animalului, şi al omului, faţă de zeu. Destul să amintim de „lâna de aur" pentru a sugera implicaţiile spirituale ale păstoritului. În *Poveste de Iarnă* însă, Shakespeare se opreşte asupra altui dar al primăverii şi al iubirii: acela al florilor.

Prin vigoarea lor florile ţin de *natură*, iar prin frumuseţea lor de *artă*. Despre acest lucru discută şi Perdita cu Polixen.

Perdita Am auzit / Că-n felurimea lor e-o artă
Lucrând cu firea, marea creatoare.

Polixen Ei şi? Nu poţi să schimbi lucrarea firii
Decât cu-un mijloc plăsmuit de ea.
Când arta i se-adaugă, e-o artă
A însă-şi firii. Vezi, noi altoim
Cu-altoi de soi cel mai sălbatec trunchi
Şi-avem rod bun din scoarţa grosolană:
E arta care schimbă cursul firii,
Dar ea tot fire este. (IV, 4)

---

[1] De exemplu sacrificiul berbecului în episodul biblic al lui Avram şi Isac.

Scanned with OKEN Scanner

Este exprimată aici o concepție tradițională care nu separă arta de natură, separare care a dus în lumea profană la crearea artificialului[1]. Această unitate a artei și naturii este o adevărată alchimie în sânul căreia se operează importante transmutări sau rectificări transformatoare („this is an art wich does mend nature, change it rather") Altoirea este tocmai posibilitatea de a transforma vigoarea substanței în calitate esențială. Este în același timp un simbol al inițierii, chiar al inițierilor tantrice.

Florile sunt însă și un simbol al iubirii, de aceea Polixen se opune ideii unor flori „bastarde". Ca flori ale iubirii ele sunt și păstrătoare ale germenilor, ca semn al continuității. Principalul lor simbol este cupa, nu numai ca păstrătoare, ci și ca dispensatoare de viață, ca dăruitoare. Și cu aceasta ajungem iarăși la dar ca sacrificiu. Împărțirea florilor devine astfel un adevărat ritual sacrificial, cel mai suav, mai transparent și mai pur din toate sacrificiile. Perdita oferă flori oaspeților transformând serbarea tunsului oilor într-o Floralia, o sărbătoare a zeiței Flora, simbol al primăverii ca și Perdita.

Florizel Nu eşti o păstoriță, ci eşti Flora
Ivindu-se în luna lui April. (IV, 4)

Dăruirea florilor va sluji astfel la o comuniune a omului cu natura și cu omul însuși.

Păstorul Întâmpină frumos pe noii oaspeți
Căci ne-nfrățim cu ei dacă-i cunoaştem (IV, 4)

Poate o comuniune prin cunoaștere, dar și prin trăire pe care cântecul și dansul o dau acestei sărbători.

Perdita dăruiește flori după anotimpuri și vârste, stabilind corespondența între primăvară, vară, iarnă și între tinerețe, maturitate și bătrânețe. Vârstele omului, în succesiunea lor firească și tradițională, pot fi și un simbol al treptelor inițiatice, cum ne-o spune și Jaques în *Cum vă place*. Acolo erau șapte vârste și ocupații, corespunzând celor șapte planete[2]. Aici sunt trei vârste,

---

[1] Aristot spune că arta nu trebuie să imite natura, ci modul ei de-a opera.

[2] Cf. Comentariul la *Cum vă place*.

Scanned with OKEN Scanner

corespunzând celor trei trepte ale operei alchimice, bine cunoscute pentru a mai insista. Chiar florile folosite par să indice anumite simboluri inițiatice, într-o alchimie a florilor pe care în parte doar o bănuim. Astfel, printre florile de *primăvară* Perdita pomenește: narcisul, vioreaua, irisul, crinul și primula. Narcisul este floarea singurătății, a eroului grec care refuzând iubirea comună, a fost metamorfozat în floare; sub numele asfodelei apare în mitul inițiatic al Persephonei despre care e vorba în piesă; în accepția cea mai înaltă, narcisul e un simbol al inițiatului care se cunoaşte pe sine. Vioreaua este o floare care se pune la Roma pe mormintele strămoşilor, ale zeilor Mani. Irisul, în mitologia greacă, era simbolul curcubeului care face legătura între cer şi pământ. Crinul este bine-cunoscuta floare heraldică legată de inițierile cavalereşti. În sfârşit primula este denumită şi primrose, ceea ce ne scuteşte de alte comentarii.

Printre florile de *vară* e vorba, între altele, de măghiran, floare a îndrăgostiților, în l. engleză – marjoram, de ale cărei semnificații se aminteşte în *Regele Lear*[1]. Garofița – marigold, mai numită şi roză de India; florile de *iarnă* pomenite de Perdita sunt rosmarinul şi ruta, flori cu frunze mereu verzi, semn de perenitate; să mai spunem că rosmarinul este în l. engleză – rosemary (roza Mariei), deci pentru a treia oară, simbol al reamintirii, atât de importantă în inițieri[2]. Nu putem să cuprindem aici toate aspectele simbolice ale florilor pe care Perdita le dăruieşte celor trei vârste în sărbătoarea oilor care e un adevărat ritual inițiatic[3]. În sens general, floarea este un simbol femenin, substanțial, simbolul cupei care conține nectarul sau ambrozia ca hrană sau băutură de nemurire, deci în directă legătură cu inițierile. Ea este echivalentul cupei Graalului, iar în piesa noastră este simbolul Perditei, care e păstrătoarea tradiției. Complementul esențial al cupei este lancea şi nu credem să fie întâmplător faptul că Florizel este numit şi Doricles, în greacă cuvântul

---

[1] Cf. Comentariul la *Regele Lear*.

[2] În acelaşi timp rosemary – este şi roua Mariei (ros, roris).

[3] Al patrulea anotimp, toamna, e neglijat de Perdita, căreia nu-i plac florile „ bastarde" – garofița şi mixandra.

Scanned with OKEN Scanner

dory-dorios însemnând lance (de exemplu doryphore – purtător de lance). Florizel – Doricles şi Perdita – Flora formează deci un cuplu iniţiatic exemplar.

Trecând la alte aspecte ale simbolismului iniţiatic în *Poveste de Iarnă*, vom cita versurile cu care Perdita îi oferă florile lui Florizel.

Perdita — Din toate-aş vrea cununi să vă-mpletesc
Iar celui drag să-i dărui şi să-i dărui
Acoperindu-l tot.

Florizel — Cum? Ca pe-un mort?

Perdita — O, nu! Dar ca pe-o brazdă,-n care dorul
Se poate răsfăţa. Nu ca pe-un mort:
Să nu te-ngroape, nu! Sau poate numai
În ale mele braţe, şi de vis. (IV, 4)

Nu e vorba deci de flori de moarte, ca acele presărate de Ofelia, sau de Arviragus pe mormântul (aparent) al Imogenei, sau de Claudio pe mormântul lui Hero, ci de flori de renaştere, legate de brazda de pământ care va primi sămânţa primăvara, germenele care va rodi. Simbolul e iniţiatic şi e legat de misterele eleusine ale zeiţei Ceres-Demeter, şi ale fiicei sale Prosperina, pe care autorul o pomeneşte.

Perdita — O, Prosperina! / Unde-ţi sunt florile ce le-ai pierdut,
În spaima ta, din carul lui Pluton: (IV, 4)

Şi cu aceasta ajungem la cel mai important aspect iniţiatic, acela legat de *prezenţa zeilor*. Chiar la începutul serbării, Florizel pomeneşte de metamorfozele zeilor în animale pentru a cunoaşte iubirea:

Florizel — Tu bucură-te doar. Până şi zeii,
Din slava lor, iubirii i se-închină,
Luând chip de animal. Chiar Zeus
S-a prefăcut în taur şi-a dat muget,
Neptun într-un berbec a behăit[1],

[1] Să menţionăm că berbecul şi taurul sunt două animale zodiacale care simbolizează primăvara; sunt de asemenea cele două zodii la limita cărora se găsea Soarele-Apollo la naşterea lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Iar auriul Phoebus, îmbrăcat în foc,
S-a travestit ca mine-n biet păstor;
Nici când metamorfoze ca acestea
N-au tins spre o mai rară frumusețe
Și-un scop mai pur. (IV, 4)

Dacă în pasajul citat e vorba de o coborâre a zeilor, ceea ce justifică sacralitatea și simbolul animalelor, într-un alt pasaj are loc o mișcare inversă, de urcare a făpturilor terestre spre zei, prin intermediul florilor.

Perdita Narcișii ce răsar când rândunica
Ce-nebunește cu-al ei zbor zefirul
Nici n-a sosit. Și-umbrite viorele
Mai dulci decât pleoapele Junonei
Sau al Chiterei vânt. Și palide primrose
Ce nici n-apucă-a lui Apollo forță
Și mor nemăritate... (IV, 4)

Ambele pasaje dovedesc posibilitatea comunicării omului cu zeii prin intermediul simbolurilor, suport al oricărui ritual exoteric și esoteric. Să observăm că în aceste pasaje sunt citați cei „șapte zei planetari" care constituie o hierarhie inițiatică bine cunoscută. Lipsește doar Saturn, care încheie inițierile. Toată serbarea este pusă de Perdita în legătură cu Pastorala de Rusalii, care e evident un ritual al pogorârii Duhului Sfânt, deci al transmiterii unei influențe spirituale și al transformării care urmează.

Perdita Îmi pare / Că sunt în Pastorala de Rusalii
Cum am văzut că se juca. Pesemne
Că pricina e tocmai portul meu,
Ce-mi schimbă astfel firea. (IV, 4)

Cu Rusaliile suntem foarte aproape de Sânziene (St. John 's day) și deci de *Visul unei Nopți de Vară*, care e complementul *Poveștii de Iarnă*, comedia care conține în germen ultimele piese-basm.

Toate întâmplările acestei serbări sunt în realitate doar aspecte ale unui ritual de comunicare ale omului cu cerul prin jertfă și dăruire de sine, de reintegrare a originilor și a totalității,

Scanned with OKEN Scanner

de transformare a omului. În acest sens, toate detaliile acestei scene se integrează într-o vastă armonie a tuturor modalităților de trăire și expresie umană:

Florizel Tot ce faci / E mai frumos decât ce-a fost făcut.
Vorbești, și-aș vrea de-apururi să-mi vorbești;
Când cânți, te-aș vrea cântând să vinzi, să cumperi,
Cântând să miluiești și-să te rogi.
Cântând să-ți vezi de treburi. Când dansezi
Un val de mări te vreau; să nu mai fii
Decât un val, pe veci în legănare,
Iar alt nimic. Și tot ce-ndeplinești
I-atât de osebit și singular
Că faptele ți se-ncununã-n clipă
Și-fiecare-n parte e regină. (IV, 4)

Să remarcăm această rugă în cântare care nu e decât o incantație și aceste „fapte care se-ncununã-n clipă", care, ambele, anulează timpul. Simbolul acestei trăiri totale a faptei, vorbei, cântului, dansului și rugăciunii este Perdita, depozitara tuturor calităților și atributelor omului în lume, regină a florilor și a serbării, substanța și sufletul lumii, o mare care se ondulează în ritmul universal al creației și al ritualului.

În această ambianță se exaltă iubirea lui Florizel și a Perditei, a nobleței și vigoarei cu puritatea însăși:

Florizel O, ascultă-mi / Al vieții mele suflu către tine
În fața-acestui venerabil domn
Care-a iubit cândva. Dă-mi mâna blândă
Și albă cum e puful de columbă,
Și albă ca un dinte de-Ethiopiancă
Și albă ca zăpada vânturată
De vifore, la nord, de două ori. (IV, 4)

Nunta celor doi tineri, pe care se pregătește s-o oficieze păstorul, chiar dacă se va amâna, nu e numai unirea bărbatului și a femeii, ci e realizarea uniunii tuturor elementelor lumii, e chintesența unei uniuni cosmice, care prin unicitatea ei reflectă însăși Unitatea.

Florizel Da, martor vreau să-mi fii.

Scanned with OKEN Scanner

Polixen Şi-al meu vecin?

Florizel Şi el, şi mai mult încă:
Pământul, cerul, omenirea, totul.
Că de-aşi purta coroană ca-mpăraţii
Din toţi eu cel mai vrednic! Şi de-aşi fi
'Feciorul cel mai mândru-n ochii lumii,
Ştiinţă şi putere de-aşi avea
Mai mult ca orice au-aceste toate
Nimic n-ar fi făr 'de iubirea ei... (IV, 4)

Tot universul va fi martorul acestei uniuni, ca şi la nunta păstorului din balada Miorița. O uniune în care cunoaşterea (knowledge) şi puterea (force) sunt ridicate pe culmi de frumusețea iubirii (love). Cele trei atribute ale Principiului lumii – înțelepciune, frumusețe, putere – se reunesc astfel într-o comuniune a esenței şi substanței, care e oglinda Omului Universal.

Iată cum sălaşul acesta de păstori devine o grădină, un loc paradisiac în care plante, animale şi oameni se înfrățesc cu ei înşişi, cu cosmosul şi zeii, în armonia florilor, a muzicii şi dansului, a jocului divin al iubirii, pe care omul îl poate reintegra şi realiza prin împlinirea drumului său spiritual, a căii sale inițiatice.

C. 5. – Tradiția ascunsă şi păzitorii ei.

În admirabilele versuri citate mai sus, în care Florizel o slăveşte pe Perdita, există o ciudată apropiere a soarelui Ethiopiei şi vântului boreal, a negrului luminos cu lumina nordului, o paradoxală alăturare de contrarii, cum e şi aceea dintre vară şi iarnă.

Această unire a focului şi aerului nu este altceva decât realizarea Sulfului alchimic, un alt semn al caracterului inițiatic al iubirii din această piesă. Perdita apare nu numai ca o prințesă ascunsă sub o păstoriță sau ca o păstoriță cu chipul zeiței Flora, ci şi ca un simbol al substanței universale, depozitară a luminii ascunse. Ea uneşte nordul cu sudul, aşa cum Sicilia şi Bohemia îl unesc, aşa cum Marina unea estul cu vestul.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt detaliu ciudat apare odată cu întoarcerea Perditei în Sicilia când Florizel o prezintă astfel lui Leontes: „Good my lord / she came from Libya" (V, 1). Mai mult, ea e dată drept fiica nobilului Smalus, ceea ce constituie încă o ascundere, încă un chip metamorfozat al ei. Căci Libya e una din acele țări mitice, patrie a unor eroi străvechi, între care și Libya, descendentă a lui Zeus, căsătorită cu Poseidon, mamă a lui Agenor și Belos. Aici au poposit Argonauții în rătăcirile lor, ca și Hercule la întoarcerea din Hesperide. Aici își are sălașul una din Sybille, cunoscută profetesă, și tot aici Apollo se unește cu Cyrene avându-l pe Aristen. Această Libye este acum una din patriile Perditei, ca și Sicilia, Bohemia sau Ethiopia. Fiică în același timp a lui Leontes, a Păstorului din Bohemia și a nobilului Libyan, ethiopiancă pe deasupra, Perdita devine astfel prototipul moștenitoarei, păstrătoare a mai multor tradiții, așa cum Leontes este văduvul, cel care a pierdut tradiția. Perdita e așadar tradiția însăși, ascunsă sub diferite chipuri, a acestor țări mitice, deci a unei întregi lumi. Fără ea totul zace în adormire și numai întoarcerea ei e în stare să vivifice o țară întreagă. Căci ea e purtătoarea unui har, a unei credințe care face să renască totul.

Gentilomul E-o ființă-n stare-a-ntemeia
O sectă nouă, și ar stinge zelul
La orice-nvățător, și ar face-adepți
Ce ar urma-o orbește. (V, 1)

Ni se pare ieșită din comun această putere atribuită Perditei de a întemeia o nouă sectă care, în sens pozitiv desigur, echivalează cu o nouă formă spirituală. E ca și cum prin prezența ei nu numai vechea tradiție ar renaște, dar s-ar deschide o nouă cale a spiritului, ca și când ar fi vorba de o nouă manifestare de har al cărei suport este Perdita, de un nou ciclu uman. Dar, mai curând, credem că autorul s-a gândit numai la o nouă ramură inițiatică.

În acest caz salvarea Perditei, este providențială, iar locul adăpostirii ei, mitica Bohemie, nu e numai un sălaș de păstori, ci un loc paradisiac, în care ea stă ascunsă până la întoarcerea în Sicilia, până la recunoașterea ei de către Leontes. Aici ea face să

Scanned with OKEN Scanner

renască tradiția interioară, adormită, simbolizată de Hermiona, altfel spus revivifică *tradiția hermetică* (numele Hermionei fiind derivat din Hermes), în fond un aspect esoteric al tradiției universale.

În ascunderea și ocrotirea Perditei, rolul important nu-l joacă Polixenes, regele Bohemiei, cum ar fi părut mai firesc, ci un umil Păstor, nu un palat ci o colibă, așa cum, mutatis mutandis, regele lumii Iisus, se naște într-o iesle de păstori. Și dacă la nașterea lui Iisus își prezintă omagiul cei trei Regi Magi, Perdita este ocrotită și apoi luată în timpul serbării de trei oameni simpli; Păstorul, fiul său și un negustor de mărunțișuri. Ei sunt nu numai păzitorii Perditei, care o vor urma și în Sicilia, ci și trei personaje stranii și misterioase care păstrează în această Bohemie un ritual de renaștere a anotimpurilor, a firii și omului, ca și un ritual inițiatic de realizare spirituală.

Bătrânul *Păstor* nu numai că o găsește și o culege pe Perdita prunc, o adăpostește și o crește, dar îi și păstrează caseta cu juvaeruri și însemnele regale, simbol al comorii, al funcției ei, posibilitatea recunoașterii ei ca moștenitoare a tronului Siciliei. Să amintim că deschiderea pachetului este ca o dezlegare, ca liberarea unei comori, la care nimeni nu are voie să ia parte („out of the chamber"), fiind vorba de un rit secret. În pachet se aflau mantia și colierul reginei, însemne ale regalității, dar și simbol al lanțului neîntrerupt al tradiției. El o va însoți pe Perdita în patria regăsită, unde va fi martorul adevăratei ei identități. El păstrează deci și existența și secretul Perditei. Așa cum el este și păstrătorul tradițiilor secrete ale comunității: ritualul tunsului oilor, care e un ritual de renaștere. Tot el o îndeamnă pe Perdita să păstreze acest ritual, făcând din ea sufletul și regina lui.

Păstorul Hai, biruie-ți sfiala și te-arată
Așa cum ești, stăpâna sărbătorii. (IV, 4)

Iar în momentul unirii celor doi tineri, Păstorul este cel care se oferă să oficieze nunta, dacă nu s-ar fi opus Polixenes.

Păstorul Dă-i mâna. S-a făcut
Voi, neștiuți prieteni, fi-veți martori:
Îi dau pe fata mea și-i fac o zestre

Scanned with OKEN Scanner

La fel cu-a lui
Dă-mi mâna, / Şi tu de-asemeni... (IV, 4)

În acest moment el pare să joace rolul unui sacerdoţiu. Iar atunci când dezvăluie, celor doi regi reîntâlniţi în Sicilia, secretul Perditei, el pare un bătrân înţelept venit de dincolo de timp.

Al 2-lea Gentilom... apoi îi aducem mulţumiri bătrânului păstor, care stătea acolo în picioare, ca stâlpul unei fântâni ros de vreme, martor al atâtor regate. (V, 2)

Ca un patriarh cu cei 85 ani ai lui, ca un „bătrân al timpurilor", dincolo de regi şi regate, ca un izvor peren al tradiţiei, Păstorul este în acelaşi timp un înţelept şi un povestitor care reînvie figura Perditei, chipul tradiţiei, ca şi bătrânul Gower pe cea a Marinei din *Pericles*.

Fiul Păstorului poate ne-ar fi atras atenţia, dacă autorul însuşi nu ne-ar fi atras-o, numindu-l *Clown*. Din vremea comediilor, cu rare excepţii, n-am mai întâlnit acest personaj care constituie una din cheile misterului operei shakespeariene. El este martorul venirii Perditei pe ţărmul Bohemiei, ca şi al scufundării corăbiei şi al morţii lui Antigonos, martor al vieţii şi al morţii deci. El devine fratele Perditei, semn al unei nobleţi ascunse. În timpul serbării, dacă Perdita împarte flori, clownul conduce cântările şi dansul, imprimând un caracter dionisiac ritualului. El nu e atât un clown în sensul inteligenţei, ci mai ales al candorii, al bunătăţii (îl miluieşte pe Autolycos, care-l fură). El e mai curând un „sărac cu duhul". Fiind un clown îndrăgostit de Mopsa, e mai curând liric, decât ingenios, ca şi Touchestone din *Cum vă place*, îndrăgostit de păstoriţa Audrey. Autolycos îl defineşte perfect.

Autolycos Măscăriciul ăla, căruia nu-i trebuie mare lucru ca să devină om cuminte, era aşa de amorezat de cântecul fetelor, că nici nu s-a mai dezlipit de ele până n-a învăţat şi cuvintele, şi melodia (...) Ei n-aveau ochi şi urechi decât pentru cântecele Nebunului, pentru a le admira lipsa de orice înţeles, astfel că, în tot timpul ăsta de ameţeală, am tăiat şi am şterpelit mai toate pungile lor de sărbătoare... (IV, 4)

Scanned with OKEN Scanner

Această nebunie căreia îi lipseşte ceva ca să fie bun simţ rezonabil, această dragoste de muzică şi dans care merge până la uitarea de sine (lethargy), sunt semnele unei nebunii sacre de ritual dionisiac. Iar mai târziu în Sicilia, vorbele lui fără şir, spun adevăruri sub aparenta lor absurditate.

Clownul E drept. Dar eu am fost un nobil înnăscut înainte de tatăl meu, căci feciorul regelui m-a luat de mână şi mi-a zis frate (...) şi-atunci am plâns cu toţii şi iată cele dintâi lacrimi de nobili pe care le-am vărsat în viaţă (...) Că de unde nu, ar însemna firește, că n-aveam noroc. Ar fi păcat, în starea nemaipomenită în care ne aflăm. (V, 2)

E ca şi cum adevărata natură şi noblețe a Clown-ului se dezvăluie abia la sfârşit, în această fraternitate cu regii şi prinţii. El nu mai e bufonul lor, ci înţeleptul lor. A venit vremea când bufonii nu mai trebuie să se ascundă, ci îşi scot masca. Şi oare clownul acesta pe care-l găsim în Bohemia, odată cu Perdita, după o furtună, ultimul clown, nu e acelaşi cu Nebunul Regelui Lear care se pierde în Britania, după o altă furtună, mergând să se culce în miezul zilei? Şi care din bufon de curte a ajuns acum păstor, deci locuitor al paradisului terestru? Autolycos îşi cere iertare şi se smereşte în faţa lui.

Autolycos Domnul meu, vin să te rog smerit să mă ierţi pentru toate greşelile pe care le-am făcut faţă de domnia ta şi să pui şi o vorbă bună pentru mine pe lângă prinţul, stăpânul meu.

Clownul (...) Ascultă. Rudele noastre, regii şi prinţii, se duc să vadă tabloul reginei. Vino cu noi. O să-ţi fim stăpâni cumsecade. (V, 2)

Sub aparenta lor ironie aceste rânduri ascund în fond realitatea unei reconcilieri a înţelepciunii cu puterea. Şi nu e fără o semnificaţie profundă faptul că acum „clownul" devine „master", ceea ce în fond a fost totdeauna.

Dacă fiul Păstorului e un clown candid şi plin de fervoarea îndrăgostitului, clownul bufon şi plin de spirit este Autolycos. El se defineşte de la început cu o luciditate perfectă.

Scanned with OKEN Scanner

Autolycos Tatăl meu îmi zicea Autolycos, el, care ca şi mine, a
fost fătat în zodia lui Mercur, ca şi mine a fost un
borfaş de mărunţişuri fără de valoare. (IV, 3)

Hoţia lui, patronată chiar de Hermes, care patronează şi misterele hermetice de altfel, e o dovadă a inteligenţii, dar şi de situare în afara lumii, de care îşi bate joc, furând-o. Pentru el, hoţia e o dovadă a ingeniozităţii şi a disprețului pentru avuţii, căci nu fură ca să acapareze, el se dovedeşte, ca şi patronul său celest, un fiu al Mayei. Desprins de lupta lumii pentru existenţă, el se gândeşte doar la prezent.

Autolycos este apoi un negustor ambulant, un vagabond, un nomad care ascunde sub această haină mizeră un om detaşat de orice meserie şi de viaţă activă.

Autolycos Îl cunosc bine s-a făcut de-atunci dresor de maimuţe
(...) iar mai târziu păpuşar cu Fiul Risipitor... Şi
după ce au trecut la iuţeală prin multe alte meserii
ticăloase, a rămas la aceea de pungaş de buzunare.
Unii îi spun Autolycos. (IV, 3)

Detaşat chiar de propria-i individualitate, vorbeşte despre el la persoana 3-a; viaţa este un joc de marionete pe care el le mânuieşte ca un demiurg, căci îşi este, după cum i-o spune şi numele, propria lumină. Lipsit de griji, el cântă liber ca pasărea cerului, drumul lui fiind drumul adevărat.

Antolycos Iar razna când o iau hai-hui
Atunci mă ţin de drumul drept.

Mitologic, Autolycos este fiul lui Hermes şi bunicul lui Ulyse, deci un rătăcitor între cer şi pământ, un intermediar, ca orice negustor. El are darul schimbărilor, al măştilor, al metamorfozelor.

Autolycos Pânze albe de zăpadă
Crepuri, negre-corb, grămadă
şi mănuşi subţiri în fir,
Cu miros de trandafir[1],
Măşti de nasuri şi de-obraz
Şi brăţară cu olmaz... (IV, 4)

---

[1] damask roses.

El vinde lucruri mărunte, dar cu semnificații mari. Dar mai presus de toate, el e și negustor de balade.

Servitorul ... el cântă lucrurile de parcă ar fi zei și zeițe. Ai putea crede că o cămașă e un înger, așa cântă el mâneca și broderia de la piept...
... Îți cântă la cântece mai repede decât îți numeri dumneata banii. Le zice-așa de bine, de parcă-ar fi mâncat numai balade, și toți stau cu urechile la cântecele lui. (V, 3)

E aici o uimitoare confirmare că orice lucru făcut cu artă tradițională este purtător de simbol și deci de influență spirituală, ceea ce constituie baza oricărei inițieri de meserie. Același lucru și despre balade care fiind și cântate implică o trăire spirituală incantatorie.

Iar a fi în tribulație și a împărți lumii balade, e semnul inițiaților care se ascund sub haina vagabonzilor pentru a transmite miturile, simbol al adevărurilor perene.

Autolycos Iată și o altă baladă, despre un pește care a apărut pe coastă în ziua de miercuri optzeci aprilie la 40.000 de coți deasupra apei și a cântat balada asta împotriva inimii de piatră a fetelor. (IV, 4)

Acest pește fabulos, zburător, care cântă balade pentru a topi inimile împietrite ale oamenilor este un pește salvator, unind apa cu aerul, mercurul cu sulful, apele inferioare și cele superioare, în ziua lui Mercur, zeul mesager, zeul unirii cerului cu pământul.

Astfel, între Autolycos și Clown se înfiripă o ciudată apropiere, o uniune de contraste, căci Clownului îi plac baladele pe care le cântă el.

Clownul Nici nu putea să vină la timp mai potrivit. Cheamă-l înlăuntru. Mie îmi plac baladele mai mult decât orice.:. (IV, 4)

Clownul e un candid nebun dionisiac, iubitor de cântec, dans și dragoste, în timp ce Antolycos e un bufon al lui Hermes, plin de inteligență și luciditate, dar și de căldură, căruia zeii îi vin în ajutor.

Scanned with OKEN Scanner

Autolycos Se pare că anul acesta zeii țin cu noi, toate ne ies bine pe nepregătite. (IV, 4-95)

Peste ei, peste această dualitate complementară, ca aceea a mercurului și sulfului, stă înțelepciunea apolinică a bătrânului Păstor. Împreună ei formează o triadă care domină sălașul și sărbătoarea păstorilor, această comunitate tradițională, insulă paradisiacă într-o Bohemie mitică. Perdita e *shaktia* lor, floarea acestei grădini, sufletul acestui ritual, comoara acestei fraternități, pe care ei o readuc în Sicilia. Aici și ei se transformă în nobili, căci și Autolycos își schimbă hainele cu Florizel, dezvăluindu-și adevărata natură interioară. Păzitori ai unui centru originar, ascunși sub haină de păstori și nomazi, păzitori ai tradiției simbolizată de Perdita, ei revigorează centrul căzut în somnolență al Siciliei, redându-i sufletul și spiritualitatea pierdute. În fond, cei trei păstori sunt cei trei cavaleri al Graalului care readuc pe Perdita – Flora, cupa sacră, în centrul anemiat asigurându-i astfel continuitatea[1].

C.6. – Arta sacră, vehicol al mitului.

În timpul serbării are loc o scenă la care ne-am mai referit dar pe care o reluăm, dintr-o altă perspectivă. E vorba de scena în care Autolycos împarte păstorilor balade, care-i plac atât de mult Clownului.

Clownul Îmi plac baladele mai mult ca orice, mai ales când povestea e tânguioasă, dar cântată pe o melodie săltăreață, sau când o întâmplare caraghioasă e cântată pe un ton jalnic. (IV, 4)

Baladele au așadar un aspect contradictoriu, care nu e însă decât paradoxal, o altă formă a misterului. Mai întâi baladele sunt aduse de acest fiu al lui Hermes care e Autolycos, fiind deci venite din cer, ca tot ce împarte el de altfel.

---

[1] Această reîntoarcere nu are loc în legendele Graalului, dar tradiția spune că se va întâmpla cândva, la sfârșitul timpurilor, *Poveste de Iarnă* are astfel un aspect profetic, fiind și o poveste despre viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Servitorul Ai putea crede că o cămaşă e un înger, aşa cântă el mâneca şi broderia de la piept.

Aici pare să fie vorba nu numai de balade ci şi de arta cusăturilor de pe iie, deci de ceea ce se numeşte artă populară în genere (folk-lore), a cărei simbolică este deci non-umană, meşteşugul singur fiind omenesc. Baladele sunt trecute oamenilor de un măscărici, în fond un zeu travestit în jongleur şi negustor ambulant, şi ascuns astfel prin mulţime. Fiind venite din cer, ele sunt suport de influenţă spirituală, ca orice simbol adevărat.

Autolycos Se îmbulzeau care de care să cumpere mai întâi, de parcă zorzoanele mele ar fi fost sfinţite şi aduceau cumpărătorului binecuvântarea. (IV, 4)

Toate aceste produse ale artei populare autentice exercită asupra mulţimii un farmec deosebit, chiar dacă sensul lor nu e pătruns.

Autolycos Aceasta a adunat în jurul meu turma întreagă care, pierzându-şi toate celelalte simţuri, nu mai erau decât urechi (...) N-a fost cine ştie ce greu să şterpeleşti o pungă (...) N-aveai ochi şi urechi decât pentru cântecele nebunului, pentru a le admira lipsa de orice înţeles, aşa că în tot timpul acesta de ameţeală („lethargy") am şterpelit şi tăiat mai toate pungile de sărbătoare. (IV, 4)

Ciudată această persoană care dă oamenilor balade, dar le fură avutul, ceea ce nu e lipsit de un sens spiritual. Ca reprezentant al lui Hermes el transmite simboluri, cel care le învaţă şi le răspândeşte fiind un clown, împreună cu mulţimea exaltată, formată mai ales din femei. Aproape o scenă de banchete, ca în misterele dionisiace. Baladele au în genere un aspect fabulos, ca balada „peştelui zburător" citată mai înainte. Este vorba desigur de sensuri simbolice, strecurate sub aparenţe bizare sau groteşti; alteori chiar licenţioase, deşi Autolycos este un măscărici fără măscări („without baudry, wich is strange", spune Slujitorul – IV,) ca şi Clownul de altfel, spre deosebire de bufonii din Comedii. Baladele sunt transmise sub o formă aparent absurdă, având un sens ascuns, ale cărui chei mulţimea nu le ştie, chiar dacă le cântă.

Scanned with OKEN Scanner

Autolycos Pleacă tu, că plec de-aici Unde? Nu-i bine să știi.

Dorcas Ah, dar unde? Unde? Unde?

Mopsa Tu mi-ai jurat, țin minte bine.
Taine să n-ai față de mine.

Dorcas Eu te-nsoțesc. Ia-mă cu tine

Mopsa Mergi la hambar, sau mergi la moară? (...)

Antolycos Dar nu plec nicăieri. –

Dorca . Cum nicăieri? – Unde nicăieri. (IV, 4)

Este evident că atât baladele cât şi Antolycos vin de niciunde şi pleacă nicăieri, lăsând în urmă secretele lor[1].

Baladele se învață pe de rost[2], dar a venit vremea să fie şi tipărite, pentru ca să nu se uite, să nu fie deformate.

Mopsa Îmi plac nespus baladele când sunt tipărite, căci știi atunci că sunt adevărate. (IV, 4)

Baladele spun adevărul chiar dacă sunt răspândite de Doamna Bârfă, care spune fără să ştie ce spune[3], numele ei „Taleporter" desemnând în realitate o povestitoare.

Autolycos Aici stă scris numele moaşei, Coana Bârfă, şi a încă cinci-şase femei cumsecade care au fost de față. De ce oare aşi vântura minciuni? (IV, 4-

Pericolul dispariției sau deformării lor prin oralitate în lumea profană, a făcut necesară conservarea şi transmiterea baladelor prin scris – şi poate că la începuturile lui aceasta a fost şi rațiunea de a fi a scrisului – acesta fiind de altfel şi unul din sensurile majore ale operei shakespeariene[4]. În sfârşit, baladele purtătoare de sensuri ascunse sunt strecurate în mulțimea care le va difuza în timpul unei serbări tradiționale, asigurându-li-se

---

[1] În mitologia greacă Mopsos e numele a doi prezicători, deci purtători ai unor adevăruri ascunse; unul a participat la expediția Argonauților şi a murit în Lybia; celălalt era chiar fiul lui Apollo.

[2] Ce sens uluitor la expresii ca: pe de rost, par coeur.

[3] Ca şi măgarul purtător de relicve

[4] Să reamintim că o astfel de deformare a miturilor este denunțată de Shakespeare în comedia *Nevestele vesele din Windsor* (povestea vânătorului Herne).

Scanned with OKEN Scanner

astfel continuitatea, şi odată cu ele pe aceea a adevărurilor spirituale. Fără să aibă aerul – ceea ce este dovada marelui său talent de scriitor – autorul ne prezintă în această scenă doctrina esenţială a originii şi a transmiterii artei tradiţionale sacre, în fond a aşa-zisului folklore, a artei populare[1].

Dar baladele, în care stau atât poezia cât şi cântecul, nu sunt singura formă de artă care vehiculează sacrul, căci în timpul serbării pastorale au loc şi *dansuri*. Primul, numit „dansul păstorilor şi păstoriţelor" (IV, 4) pare un dans al îndrăgostiţilor în care intră şi Perdita cu Florizel, ca şi Clownul cu Mopsa. E un dans liniştit, liric, care pare să stea sub semnul Dianei, sora lui Apollo. Căci iată cum îl descrie Păstorul pe Florizel în timpul acestui dans:

Păstorul — Îi dau crezare. Are-n ochi doar adevăr.
E-ndrăgostit de fata mea... spune el.
Şi eu îl cred că lumea niciodată
Nu s-a uitat în ape-aşa cum el
Citeşte parcă-n ochii fetei mele. (IV, 4)

După aceea are loc şi un dans mai dinamic, executat de 12 păstori îmbrăcaţi în Satyri, cărora Slujitorul le spune (deformat) Saltiers (săltăreţi) caracterizând astfel dansul.

Servitorul — Stăpâne au sosit trei căruţaşi, trei ciobani, trei văcari şi trei pescari (...) Îşi zic „saltiri" şi au un dans despre care fetele spun că e o amestecătură de salturi, un fel de ţopăială, pentru că nu iau şi ele parte. Dar tot ele spun că dacă n-ar fi sălbatec pentru unii care nu se învârtesc decât tacticos şi alene, jocul ăsta ar putea să placă foarte mult. (IV, 4)

E vorba deci de 12 personaje 4 categorii de câte 3 păstori, care ar putea reprezenta cele 4 elemente, sau cele 4 anotimpuri[2].

---

[1] Să menţionăm că şi după opinia unor cunoscuţi medievişti francezi, cum au fost Gaston Paris şi Joseph Bedier, les chansons de Geste şi romanele Graalului, s-au format şi s-au transmis pe drumurile pelerinajelor spre Compostelle, de către trubaduri şi jongleuri anonimi.

[2] Jocul numerelor 3 şi 4 l-am mai întâlnit şi în *Visul unei Nopţi de Vară*.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum este un dans al zodiilor, o imagine a dansului constelațiilor (Berbecul, Taurul, Carul Mare). Păstorul pare să-i respingă, spunând:

Păstorul Dă-i afară, nu ne interesează. Avem destui nebuni aici. Ştiu, domnule, că te plictisim.

Această „nebunie" îl atrage însă pe rege:

Polixen Plictisiți pe cei ce vor să ne facă să petrecem.
Să vedem mai bine cele patru treimi ciobăneşti.

Iar Slujitorul mai spune despre ei:

Servitorul Cel mai prost dintre ei face un salt de 12 picioare măsurat cu echerul. (IV, 4)

Acest dans care pare să se desfăşoare atât în amploare cât şi în exaltare este categoric un dans dionisiac.

Versurile cu care Florizel o slăveşte pe Perdita, care este în acelaşi timp vorbă, cânt, dans şi rugăciune, definesc şi caracterul unificator şi integru al acestei serbări, căreia de altfel Perdita îi este regină şi zeiță.

Florizel Când dansezi / Un val pe mări te vreau: să nu mai fii
Decât un val, pe veci în legănare,
Iar alt-nimic, şi tot ce-ndeplineşti
E-atât de osebit şi singular
Că faptele ți se-ncununã-n clipă
Şi fiecare parte e regină. (IV, 4)

Peste toate stăpâneşte acest ritm incantatoriu care face ca totul să se adune în clipă suspendând timpul, fapt care trebuie să caracterizeze orice ritual. Perdita devine astfel nu numai regina ci şi preoteasa acestei sărbători.

Nu mai puțin important e să amintim că în cursul sărbătorii, care e şi o serbare a florilor nu numai a tunsului oilor, deci o serbare a primăverii întregului cosmos, are loc o discuție între Polixenes şi Perdita care schițează chiar o teorie a artei tradiționale, o artă care nu se rupe de natură, ci se armonizează cu ea, luând parte la sacralitatea creației. Aşadar, nu o separare a artei ca activitate umană, de natură ca act divin, cum se întâmplă în lumea profană, ci o integrare a artei în natură, o participare a ei la creație, ceea ce poate duce chiar la ameliorarea naturii, cu

Scanned with OKEN Scanner

referire specială la natura umană, în sensul alchimic de rectificare. În acest mod arta poate deveni o imagine a actului divin şi un mijloc de transmutare a firii umane.

Dar serbarea păstorilor nu e singura manifestare a artei ca act creator, în cursul acestei piese, a artei ca revelator a sensurilor perene ale existenţei, ca vehicol al principiilor spirituale şi, prin conţinutul său simbolic, chiar cu vehicul al harului. Titlul piesei însuşi ne invită la o înţelegere a întregii existenţe *ca poveste*, ca mit şi ca artă. Chiar din primele scene piesa începe cu povestirea lui Mamillus, a copilului, poveste întreruptă de brutalitatea lui Leontes şi apoi de moarte. Totul intră din acest moment în împietrire la curtea Siciliei. Repetăm, un poet contemporan[1] spune că „ţările care nu mai au legende sunt sortite să moară de frig". Iar în tradiţiile noastre populare se spune că în casele în care nu se povestesc basme, intră demonul. Ceea ce se şi întâmplă cu casa lui Leontes.

În partea finală a piesei are loc regăsirea şi recunoaşterea Perditei iar apoi „reînvierea Hermionei". Regăsirea Perditei ia înfăţişarea unui spectacol şi a unei poveşti.

1-ul Gentilom Măreţia acestei scene merita să aibă un public de regi şi de prinţi, căci de asemenea actori a şi fost jucată (...) (V, 2)

2-lea Gentilom Oracolul s-a adeverit, fiica regelui a fost găsită. Atâta bucurie a izbucnit în ceasul acesta al minunilor, încât nici poeţii n-ar fi în stare să-i dea grai. (V, 2)

3-lea Gentilom Ai pierdut un spectacol pe care trebuia negreşit să-l vezi şi care nu poate fi descris. (V, 2

3-lea Gentilom Şi asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea ajipeşte şi nici o ureche nu-l mai ascultă. (V, 2)

Tot ce se petrece în acest „spectacol" pare incredibil, ca şi un basm, şi totuşi adevărat. Realitatea unei întâmplări miraculoase e mai presus de fire şi de artă; dar şi basmul e mai presus

[1] Patrice de la Tour du Pin.

Scanned with OKEN Scanner

de artă completăm noi, basmul e mit. Şi dacă basmele sunt adevărate, este pentru că, aşa cum zice o tradiţie populară, ele coboară din cer.

Cât despre *„învierea" Hermionei*, este şi acesta un spectacol care se încheagă din reamintire, reamintire trezită de statuia reginei, care nu e numai o imagine ci şi o icoană, deci un arhetip făcut sensibil, coborât în imagine.

Paulina — A fost ca nimeni alta-n viaţa ei,
Şi-n soartă-acum, icoana-ei întrece
Tot ce-aţi văzut sau omul a creat.
Deci o păstrez stingheră şi răzleaţă.
Dar ea-i aici: şi viaţa, veţi vedea,
Redată e cu-aceeaşi măiestrie
Cu care somnul moartea o imită.
Priviţi şi spuneţi: e desăvârşirea. (V, 3)

Autorul ne dezvăluie aici chiar doctrina artei sacre. O statuie care e mai presus de arta obişnuită devine o icoană care nu mai e făcută de mână de om (acheiropoietos). Asemănarea ei cu originalul, cu arhetipul, face din ea un simbol, asemenea cu realitatea. Arta sacră face să trăiască aievea o Idee într-o imagine, şi aceasta devine suport de reamintire. Iar reamintirea la rândul ei dă viaţă, învie.

Leontes — Slăvită piatră, mustră-mă când spun
Că poţi să fii aievea Hermiona;
Sau poate eşti chiar ea, de nu mă mustri,
Căci eşti mângâietoare ca şi harul,
Ca şi copilăria. (V, 3)

O asemenea artă face să transpară prin icoană, harul, care face posibilă şi dă efectivitate reamintirii.

Perdita — Dă-mi voie să-ngenunchi în faţa ei
– Dar nu mă-nvinui de superstiţie –
Să-i cer stăpânei binecuvântarea. (V, 3)

Numai aşa icoana poate deveni obiect de adorare, de închinare şi binecuvântare, căci şi ea trăieşte prin simbol, arhetipul. Şi atunci când la arta icoanei se adaugă ca suport şi *muzica*,

Scanned with OKEN Scanner

totul devine incantație: contemplarea se identifică cu ea, și icoana învie. E semnul realizării efective a unei inițieri spirituale.

Paulina Muzică, trezește-o!
Începeți! Iată clipa: dă-te jos.
De piatră nu mai fii. Apropie-te!
Alungă-ți amorțeala și reînvie-n
Slăvita viață, iar. (V, 3)

E muzica lui Orfeu care face să mişte pietrele, e muzica sferelor care coboară pe pământ, dându-i viață. Dar lucrul e posibil doar prin credință: „It is required / You do awake your faith", spune Paulina. Credința care mută și munții din loc.

Ritualul serbării păstorești din Bohemia consfințea, prin jertfa florilor, reîntoarcerea primăverii, și însoțea cu balade, cântece și dansuri nunta lui Florizel și a Perditei, perechea originară din care avea să se nască o nouă lume, era un ritual dionisiac. Ritualul regăsirii Perditei și al învierii Hermionei, sufletul Siciliei, prin contemplare și muzică, prin reamintire și incantație, prin credință și har divin, este un ritual apolinic.

Micile Mistere și marile Mistere realizează împreună Marea Operă spirituală a renașterii omului, a regăsirii depozitului sacru pierdut, redând lumii unitatea și armonia, visul de aur. Dar unde? Și când?

Dorcas Tu mi-ai jurat să fii a mea iubire
Și tu de mii de ori că-mi vei fi mire.
Dar unde? Unde? Spune-mi unde? (IV, 4)

Prin harul zeilor, o poveste de iarnă se preface într-o poveste de primăvară, aici și acum. Prin harul zeilor și a poveștii însăși.

Scanned with OKEN Scanner

FURTUNA[1]

Partea A – Furtună în conştiinţe.

A.1. – Alegerea.

Prospero — Ceasul a sosit: chiar şi clipa ca să-ţi pleci urechea
Ascultă dar. Îţi aminteşti de vremea
Când nu venisem încă-n grota-aceasta? (...)

Miranda — (...) E mult de-atunci...
Parcă-i un vis şi nu adeverirea (I, 2)

Aşa începe povestea lui Prospero, cândva duce al Milanului, acum exilat într-o insulă depărtată, împreună cu fiica sa Miranda. E amintirea unor vremuri de altă dată când ţara era înfloritoare şi Prospero ducele ei.

Prospero — Sunt iată doisprezece ani, Miranda,
De când al tău părinte, prinţ puternic,
Era duce-n Milan.
(...) Un frate-unchiul tău, Antonio –
Închipuieşte-ţi, fratele meu bun
Şi-atât de josnic! (...) şi lui
I-am dat în grijă ţara, pe atunci
Între ducate fruntea, după cum
Şi Prospero era-ntre duci întâiul... (I, 2)

Cele povestite se întâmplau cu 12 ani în urmă; un ciclu istoric s-a scurs care nu l-a făcut pe Prospero, şi nici chiar pe Miranda, să uite fericirea de altă dată, dar nici nefericirea că dându-i în

[1] Trad. L. Levițchi.

Scanned with OKEN Scanner

mână conducerea Milanului fratelui său, el a făcut o proastă alegere. E vorba aşadar de o delegare de putere, ca şi în *Măsură pentru Măsură*, care-l va duce pe Prospero în exil. Dacă ultima piesă a lui Shakespeare ia ca punct de plecare tema ultimei lui comedii este un semn că la sfârşit de ciclu lucrurile se aseamănă fără să coincidă totuşi. Istoria se repetă numai în aparenţă, nu şi în realitatea profundă. Şi ducele Vienei şi ducele Milanului fac o alegere greşită când îşi deleagă puterea, pentru că acolo Angelo şi aici Antonio se dovedesc a fi nedemni de încredinţarea dată. Şi dacă în *Măsură pentru Măsură* lucrurile nu iau o întorsătură prea gravă pentru duce, în Furtuna situaţia e mult mai tragică, apropiindu-se mai degrabă de o altă piesă shakespeariană, de tragedia *Regele Lear*. Iată aşadar trei puncte de pornire asemănătoare, în trei tipuri diferite ale operei shakespeariene comedie, tragedie, piese-basm, în fond tipuri diferite ale istoriei şi ale lumii. Dar şi trei destine diferite, în care soarta lui Prospero se apropie mult de cea a lui Lear, amândoi aruncaţi în furtună de fiicele sau de fratele nerecunoscători şi tirani. Asemănările între cele trei piese se rezumă însă doar la începuturile lor căci odată cu desfăşurarea întâmplărilor soarta eroilor e alta. Pentru că vremurile sunt altele, dezordinea lumii adâncindu-se pe măsura trecerii timpului. Nu numai epoca e alta, dar şi spaţiul e mai vast, trecând de la un mic ducat la o ţară şi apoi la lumi despărţite de mări şi ţări, şi în consecinţă şi întâmplările şi semnificaţiile vor fi altele.

Delegarea puterii este aşadar comună celor trei piese, dar *motivele* care duc la această schimbare sunt întrucâtva diferite. E vorba de o dorinţă de retragere din treburile publice, dar mobilurile interioare sunt altele. Ducele Vienei îşi deleagă puterea dintr-o nevoie de odihnă, de oboseală a puterii; iar Regele Lear e bătrân şi vrea parcă să se mai bucure de viaţa pe care puterea nu l-a lăsat s-o trăiască după voia sa. Prospero părăseşte puterea din pricini mai adânci:

Prospero Întâiul şi-n cinste-socotit; şi-n arte
Neîntrecut. Tot cercetând aceasta,
I-am dat pe mână cârma, adâncit

Scanned with OKEN Scanner

În studiu şi înstrăinat
De-a ţării treburi. (I, 2)

O nevoie de cunoaştere şi studiu a artelor pare să-l fi îndepărtat pe Prospero de ducat, pare să-l fi făcut să lase domnia pe mâna fratelui său. Se conturează aici unul din acele conflicte între intelect şi putere care atinsese o culme în Hamlet.

Oricum, în toate trei cazurile este vorba de o abdicare a eroilor de la treburile publice, de la funcţia lor de conducere, pentru a da curs unor necesităţi de ordin individual. E sau nu legitimă această comportare, autorul nu ne-o spune direct. Dar dramele pe care le dezlănţuie par să ne spună că e o greşeală, căci delegarea puterii nu este forţată în aceste piese de imperative exterioare, ci de impulsuri interioare care oricât ar fi de justificate şi de înalte dau prilej răului să se insinueze. Această preponderenţă a individualului asupra generalului pare să fie caracteristică epocilor târzii, care duc pe unii la cultivarea eului prin retragere, ducând implicit pe alţii la exacerbarea individualităţii prin forţă şi despotism. Se creează în acest mod un dezechilibru care tulbură ordinea.

Cedând aşadar, ducatul fratelui său, Prospero *stârneşte* în el *duhul rău* al setei de putere.

Prospero Deci, lepădând eu treburile lumeşti,
Retras, râvnind la-mbogăţirea minţii (...)
În al meu frate fals trezit-am
Duhul rău... (I, 2)

Acest demon devine nu numai tiran ci şi siluitor al adevărului, nu numai uzurpator al puterii ci şi al dreptăţii. Aşa se face că Antonio, aliindu-se cu regele Neapolului, Alonso, şi cu fratele acestuia, Sebastian, îl alungă pe Prospero şi pe Miranda, lăsându-i în voia soartei.

Prospero O navă – e o epavă – fără pânze (...)
Şi ne-au lăsat / Pe puntea ei, ca să ne plângem mării,
Ce hohotea vrăjmaşe, sau furtunii,
Ce, suspinând, ne da răspuns, miloasă
Şi-crudă în răstimp. (I, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi în Regele Lear, *furtuna*, cu toată aparenta ei ostilitate, îl salvează pe Prospero de la *moarte*, aruncându-l pe o insulă pustie, fapt care se va dovedi până la urmă favorabil, căci orice încercare are şi o latură benefică, chiar dacă aceasta nu se vede de la început[1].

Miranda O ceruri! / Ce urgisire să plecăm sau, poate
A fost un har?

Prospero Şi una, şi cealaltă:
Năpastă să plecăm, şi fericire
Să poposim aici. (I, 2)

Şi asta pentru că dincolo de orice încercare stă Pronia cerească.

Prospero Prin mila proniei cereşti
un inimos napolitan, Gonzalo, (...)
Ne-a dat merinde, apă dulce... (I, 2)

Aşa ajunge Prospero pe *insula* pe care îl găsim după 12 ani la începutul piesei. Căci tot ce-am spus până aici face parte din trecutul pe care el şi-l aminteşte ca să-l povestească fiicei sale, acum în vârstă de 15 ani. Un trecut pe care Miranda îl trăieşte ca pe un vis, dar şi ca pe o realitate, căci povestea are darul, având harul, de a aduce totul în prezent, ca şi cum totul ar fi aievea.

A.2. – Exilul.

Suntem aşadar pe o insulă unde Prospero şi Miranda îşi duc viaţa într-o peşteră. Pierzându-şi puterea în Milan, Prospero a păstrat însă altă putere, aceea a minţii:

Prospero Deci, lepădând cu treburile lumeşti,
Retras, râvnind la-mbogăţirea minţii... (I, 2)

Mintea, dimpreună cu tainice învăţături din cărţi, i-au dat lui Prospero o altă putere decât cea de duce, i-au dat puterea de magician, de stăpânitor al unor forţe invizibile şi al unor fenomene subtile. El a înlocuit sceptrul regal cu o baghetă magică cu care poate porunci elementelor, cu care poate dirija duhurile aerului

[1] A se vedea proverbul: „orice rău spre bine".

Scanned with OKEN Scanner

şi ale focului, ale pământului ţi ale aerului. Unul din aceste duhuri este *Ariel* cu ajutorul cărora Prospero stăpâneşte insula şi forţele sale văzute şi nevăzut.

Ariel — Închinăciune, înţelept stăpân!
Venit-am voia să-ţi plinesc – să zbor,
Să-not, să trec prin foc, să călăresc
Pe nori scămoşi. Cu tot ce este Ariel
Aşteaptă straşnica-ţi poruncă. (I, 2)

Pe Ariel Prospero l-a eliberat când a venit pe insulă din robia vrăjitoarei Sycorax, care-l ţinea prins în trunchiul unui copac. Drept mulţumire Ariel l-a slujit de-atunci pe Prospero cu posibilităţile lui ı roteiforme de-a lua diferite înfăţişări şi cu puterile lui de a se folosi de elemente.

Pentru muncile fizice, brute, Prospero se foloseşte de *Caliban*, un monstru uman, puternic dar diform, fiu al vrăjitoarei Sycorax, care stăpânea insula la venirea lui, şi pe care Prospero a învins-o cu puterea sa magică.

Prospero — Aşa cum este, / Avem de el nevoie: face focul,
Aduce lemne, şi ne-ajută
În fel şi chip. Hai, slugă, Caliban! (I,2)

Caliban nu e aşadar un demon, ci un om decăzut, atât din cauza originii lui impure, dar şi a prostiei, a îndărătniciei şi a invidiei. Prospero a încercat să-l educe pe Caliban, cum acesta o recunoaşte, dar n-a fost posibil, căci monstrul îl urăşte pe binefăcătorul său, socotindu-se în drept să stăpânească insula.

Caliban — Ostrovul / E-al meu, mi l-a dat mama, Sycorax,
Iar tu mi l-ai furat (...) M-ai surghiunit
Pe stânca asta, iar tu-mpărăţeşti
Pe toată insula. (I, 2)

Prospero — Slugoi scârbavnic, / În stare de-orice rău, afară dar
De-un dram de bunătate; mi-a fost milă,
M-am străduit să te deprind cu graiul (...)
(...) dar proasta-ţi fire, /
Deşi-ai fost dăscălit, avea ceva
Ce firea bună nu poate să rabde. (I, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Caliban (...) M-ai învățat vorbi, cu singurul folos
Că știu acum să-njur – dea- ciuma-n tine
Și-n limba ce m-ai învățat!

Două par să fie defectele grave ale lui Caliban, care-l face să rămână sub-om: răutatea lui înnăscută și imposibilitatea de a învăța limbajul, care-i interzice posibilitatea de a gândi, rămânând doar cu înjurătura. Autorul insistă asupra importanței vorbirii pentru a ieși din starea animalică, dar și asupra faptului că firea nu poate fi schimbată prin limbaj. La aceste defecte se adaugă concupiscența și lubricitatea:

Prospero Sclav mincinos, / Ce știi de bici, și nu de bunătate!
Scârnav cum ești, te-am omenit; și te-am adăpostit
În peștera-mi, iar tu
Ai vrut să-mi necinsteşti copila. (I, 2)

Caliban rămâne un suflet de sclav rău, invidios și revoltat.

Aceasta ar fi starea insulei și a locuitorilor ei când Prospero află că o corabie din Milan, pe care se găsesc dușmanii săi va trece prin apropierea insulei.

Prospero Întâmplător, destinul milostiv
Și azi un prieten mi-a îndrumat dușmanii
Spre acest țărm. (I, 2)

Dacă un destin nefericit l-a alungat pe Prospero din Milan, același destin, benefic de astă dată, îi aduce în puterea sa pe asupritorii lui, restabilind într-un fel echilibrul.

Miranda Vai, ceruri / Ce urgisire să plecăm; sau, poate,
A fost un har?

Prospero Și una și cealaltă: / Năpastă să plecăm, și fericire
Să poposim aici. (I, 2)

Prospero profită de acest prilej, provocat de altfel tot de el, și dezlănțuie cu ajutorul lui Ariel o furtună care duce la naufragiul corăbiei Milanului, salvând însă pe ocupanții ei. Să reamintim că tot un naufragiu stă la originea multor piese shakespeariene: *Comedia Erorilor, A 12-a Noapte, Pericles*. O *catastrofă* este uneori necesară pentru a schimba cursul unei deveniri care altfel amenință cu disoluția totală, cu căderea în abis. Ea joacă rolul

Scanned with OKEN Scanner

unei epifanii care violentează necesitatea, altfel greu de modificat, pentru a restabili un echilibru puternic afectat. O catastrofă poate fi aşadar prilej de rectificare a unui rău altfel dificil de abătut din mersul său descendent, lent dar inexorabil. Piesa începe chiar cu o scenă pe corabie, *în timpul furtunii*, înainte de naufragiu. Nici în faţa morţii uzurpatorii lui Prospero nu-şi pot înfrâna răutatea, blestemând furtuna şi echipajul. Doar regele Alfonso cu fiul său Ferdinand şi nobilul Gonzalo par să se smerească în ultima clipă, lăsându-se în voia Cerului, ca şi marinarii de altfel.

Marinarii Suntem pierduţi! Să ne rugăm, să ne rugăm! (I, 1)

Gonzalo Facă-se voia cerului! Dar mult mai bucuros aş muri
De-o moarte uscată. (I, 1)

Şi cerul îi salvează din naufragiu aruncându-i pe ţărmul insulei lui Prospero. Acum începe propriu-zis cursul întâmplărilor din piesă.

A.3. – Insula ca labirint.

Aşadar, la sfârşitul primului act, toate personajele dramei, prin magia lui Prospero şi a lui Ariel, se găsesc pe insulă.

Prospero şi-a pierdut puterea în Milan, cu 12 ani în urmă, dar acum îi stăpâneşte pe adversarii săi cu puteri mai mari. E o revanşe de care fostul duce nu se bucură decât pentru că îi va oferi prilejul să-şi pună în aplicare planul închis în gândurile lui, pe care nu-l dezvăluie nimănui, nici Mirandei, nici lui Ariel. După 12 ani lucrurile par coapte pentru realizarea acestui plan, după care îi va reda libertatea lui Ariel. Nu însă înainte: „Before the time be out? No more". (I, 2)

Mai întâi naufragiaţii sunt răzleţiţi unul de altul prin intervenţia lui Ariel, care-i împarte în trei grupuri: unul al nobililor din Milan şi Neapole; altul al celor doi slujitori Stefano şi Trinculo; în sfârşit Ferdinand rătăcind singur.

Ariel I-am risipit prin insulă, în cete.
Pe fiul regelui l-am răzleţit
Pe-un colţ stingher şi l-am lăsat acolo

Scanned with OKEN Scanner

Tânjind, oftând spre cele patru vânturi
Şi mâinile frângându-şi. (I,2)

Primul care intră în orbita imediată a lui Prospero este *Ferdinand*, atras şi călăuzit de Ariel cu cântecul său:

Ferdinand E-un cântec pământean sau din văzduh?
A încetat-cred că dezmiardă-un zeu
Al insulei (...) Nu-i cântec omenesc şi nici pământul
Nu l-a creat... (I, 2)

Aşa începe vraja prin care toţi locuitorii insulei vor fi aduşi de Ariel în cercul magic al lui Prospero. Cântecul nepământean îl atrage pe Ferdinand ca o incantaţie spre întâlnirea dorită de Prospero, întâlnirea cu Miranda. Iubirea lor izbucneşte de la prima vedere, ca şi a îndrăgostiţilor din comedii.

Prospero Din prima clipă s-au sorbit din ochi.
Brav Ariel, de asta vei fi liber. (I, 2)

Ca oricare din marii îndrăgostiţi shakespearieni ei se idolatrizează unul pe altul prinşi în flacăra pură a iubirii.

Miranda Îmi pare-un chip divin; lucrare mândră-a firii
Ca el n-am cunoscut.

Ferdinand (...) E negreşit zeiţa / Slăvită-n aste cânturi (...)
Spune-mi, /minune eşti or fată? (I, 2)
(...) De eşti fecioară / Şi liberă ţi-e inima, regină
În Neapol te voi face. (I, 2)

Prospero însă nu e chiar atât de grăbit. El are motivele lui să-ntârzie unirea lor, poate pentru a-i încerca trăinicia.

Prospero S-au prins în mreji; dar pripa lor eu cată
S-o stăvilesc, căci un câştig prea lesne
Ştirbeşte din răsplată. (I, 2)

Şi prilejul primei încercări îl provoacă Prospero aproape imediat. El îl acuză pe Ferdinand, care-i promisese s-o facă pe Miranda regină în Neapole, că uzurpă tronul tatălui său. Ferdinand, care nu ştie că tatăl său trăieşte, răspunde prompt trăgând sabia, dar mâna sa se opreşte în aer împietrită de bagheta lui Prospero. Ferdinand îşi recunoaşte neputinţa, orgoliul lui se smereşte, dar iubirea îi rămâne nestrămutată.

Scanned with OKEN Scanner

Ferdinand Încătușată ca-ntr-un vis mie-viața.
Dar moartea tatei și a celorlalți,
Sfârșeala ce-o încerc și-amenințarea
Acestui om pot să le-ndur ușor,
Din temniță de mi-o fi dat s-o văd
Odat 'pe zi. În colo, libertatea
Dea iama-n lume: În temnița aceasta
Am loc destul. (I, 2)

În această primă confruntare, bagheta magului învinge spada războinicului, nu însă și iubirea lui care-i rămâne mai scumpă chiar decât libertatea. O altă încercare la care îl supune Prospero pe Ferdinand este o muncă de slugă, apropiată de cea a lui Caliban: el trebuie să care buşteni la peşteră. Prințul îndură orice încercare din aceeaşi mare iubire.

Ferdinand Sunt jocuri grele, ce sporesc plăcerea
Prin truda lor; anume înjosiri
Sunt îndurate demn; nimicuri duc
Spre-un țel măreț. Corvoada mea ar fi
Și grea și uricioasă, dar stăpâna
Învie ce e mort, și chinul meu
Plăcere-l face (...) M-am luat cu gândul;
Dar gândul dulce-nviorează truda;
Când stau sunt prins, și-s liber când muncesc. (III, 1)

Miranda-i plânge de milă și vrea să-l ajute, văzându-l obosit, dar Ferdinand refuză. Iubirea e de-ajuns ca să-l învioreze.

Ferdinand Stăpână-aleasă,-n preajma-ți, pentru mine
Și noaptea-i fapt de zi. Te rog fierbinte:
Ce nume porți? căci vreau să-l pomenesc
În ruga mea.

Miranda. Miranda. Tată, vai!
Porunca ți-am călcat...

Ferdinand Miranda, admirata / Da, culmea admirării, prețuind
Tot ce-i mai scump pe lume. (III, 1)

Uimitoare Miranda! Să fii pomenită în ruga iubitului înseamnă să fii una cu el în fața cerului. Chiar și Prospero se minunează de această peste fire iubire și binecuvântează în taină logodna lor.

Scanned with OKEN Scanner

Prospero Întâlnire / A două mari iubiri! Pogoare harul
Pe-a lor înfiripare.

Iată deci o primă rezolvare a dramelor de pe insulă, iubirea a învins toate piedicile şi se apropie de unirea finală.

Al doilea grup de naufragiaţi, format din regele Alonso, sfetnicul său Gonzalo, ducele uzurpator al Milanului Antonio şi fratele său, continuă să rătăcească pe insulă. Regele Neapolului îşi plânge fiul pe care-l crede mort. Aflăm în acelaşi timp că grupul se întoarce din Africa, de la căsătoria fiicei lui Alonso -Claribell cu regele Tunisului, când au fost surprinşi de furtună. Prilej pentru curteni să-şi amintească zeflemitor de nunta ratată a lui Dido cu Aeneas, iar pentru Alonso să-şi plângă regatul rămas fără moştenitor.

Sebastian De moartea lui eşti singur vinovat.
În loc să-i dăruieşti Europei fata
Ai dat-o unui African (...) Ţi-ai pierdut feciorul,
Mă tem pe veci; iar Neapol şi Milan
Au astfel văduve mai multe (...)
Vina e a ta. (II, 1)

Dacă Milanul şi-a pierdut ducele pr n uzurpare, Neapolul şi-a pierdut se pare moştenitorii prin greşeala regelui Alonso. Unii plâng, alţii fac haz, Gonzalo singur, mai înţelept, e împăcat cu soarta.

Gonzalo Fii vesel, sir! Noi toţi avem temei
Să fim astfel; din pierderi ce-a rămas
E mult; ce-am îndurat îndura-o lume (...)
Cu-nţelepciune cumpăneşte, dar
Dureri şi mângâieri. (II, 1)

Pentru Gonzalo, ca şi pentru alţi curteni ca Adrian şi Francesco, insula e primitoare şi plină de frumuseţi.

Adrian Cu toate că insula asta pare pustie (...)
De nelocuit, şi-aş zice de neumblat (...)
Trebuie să aibă o climă dulce, blândă şi temperată...

Gonzalo Găseşti aici tot ce-ţi poftеşte inima... (II, 1)

Scanned with OKEN Scanner

În acest grup de curteni ni se înfățișează în fond trei atitudini diferite în fața nenorocirii și a existenței: tristeții pesimiste a lui Alonso îi răspunde batjocura răutăcioasă a lui Antonio și Sebastian, dar și înțelepciunea plină de speranță a lui Gonzalo. Unul regretă trecutul; alții trăiesc un prezent fără sens, făcând haz; și alții se refugiază în natură sperând într-un viitor mai luminos. Din această dispută îi va scoate Ariel care cântând o melodie solemnă, adoarme pe Alonso și Gonzalo. Profitând de somnul lor și al celorlalți curteni, Antonio îl instigă pe Sebastian să se gândească la Tronul Neapolului căci Ferdinand e mort, iar Alonso poate fi ucis cu ușurință în somn.

Antonio Şi totuşi, cred că văd pe chipul tău
Ce-ar trebui să fii. A ta e clipa:
Şi vie a mea închipuire pune
Coroană pe-al tău creştet. (II, 1)

Sebastian (...) Te-ascult, zi mai departe.
Privirea ta şi faţa spun
Că porţi ceva în tine şi că eşti
În chinul facerii. (II,1)

Antonio (...) Destinul te îndeamnă
Să săvârşeşti o faptă mare!
Prologul ei, trecutul, iar ce-o fi
Vom face noi. (II, 1)

Aici se aud ecouri din Macheth. Se pune la cale o nouă uzurpare, de astă dată prin crimă. O vagă undă de remuşcare e repede îndepărtată de perspectiva tronului.

Sebastian Dar conştiinţa ta?

Antonio O, sir, pe unde zace? Dacă-ar fi
O bătătură mi-aş lua papucii; dar zeiţă
În piept n-o simt. (II,1)

Uneltirea pentru putere pare sortită să reuşească, dar spada conspiratorilor rămâne în aer, oprită de vraja lui Ariel.

Ariel Prin arta lui stăpânul ştie
Ce rău vă paşte; m-a trimis de-aceea
Să vă feresc şi să-l ajut astfel. (II, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Nu conştiinţa uzurpatorilor opreşte crima, ci prevederea lui Prospero şi cântecul lui Ariel care-i trezeşte pe cei adormiţi.

Şi astfel grupul lui Alonso – Antonio – Sebastian – Gonzalo îşi reia rătăcirile pe insulă, căutând o ieşire dintr-o situaţie limită, fără scăpare pentru ei şi propriile lor puteri.

Gonzalo Mă iartă, oasele mă dor, stăpâne,
Şi nu mai pot să merg – ce labirint
De drum cotit şi drept!

Alonso În acest loc / Îmi iau de la nădejde bun rămas
Să nu mă mai înşele. (III, 3)

Singuri Antonio şi Sebastian îşi urmăresc în continuare gândul lor criminal, căci răul nu renunţă la rău nici în primejdie; ba devine mai perseverent şi mai plin de virulenţă, profitând în fond de deznădejdea omului, care, în mod paradoxal, susţine „nădejdea" răului, dacă se poate spune aşa.

Antonio Grozav mă bucur că şi-a luat nădejdea!
De nu ne-a mers odată, să nu uiţi / Ce ai de gând.(III, 3)

Astfel, sleiţi de foame şi oboseală, naufragiaţii sunt confruntaţi din nou cu vraja lui Ariel care face să se întindă în faţa lor o masă bogată, un adevărat ospăţ, însoţit de dans şi muzică. Naufragiaţii, uimiţi, sunt gata să creadă în miracole şi în realitatea unei alte lumi, cu altfel de oameni.

Sebastian Ce teatru de păpuşi însufleţite! (...)

Antonio Eu cred în toate / Şi-s gata orice basm să-adeveresc.

Totul e însă doar o fata morgana, o iluzie pentru cine nu crede în miracole decât din neputinţă sau teamă. Viziunea dispare la prima încercare de a te folosi de ea pentru potolirea simţurilor. Aşa cum dispare şi ospăţul din faţa naufragiaţilor aduşi la realitate de vocea acuzatoare a lui Ariel.

Ariel Sunteţi trei păcătoşi, pe care Destinul
Ce cârmuieşte-acest tărâm de jos
Şi ce-i pe el, nesăţioasei mări
I-a poruncit să-i lepede aici,
Pe-o insulă pustie: între oameni
N-aveţi ce căuta. (III, 3)

Scanned with OKEN Scanner

Prinşi între iluzia viziunilor exterioare şi spaima de propriile păcate interioare, naufragiaţii reacţionează diferit. Regele începe să regrete şi să se teamă cu adevărat.

Alonso E groaznic, groaznic!
Părea că-mi spune despre asta valul;
Că vântul mi-o şopteşte şi că-n tunet,
Cumplitul şi profundul bas de orgă,
Cuvântul Prospero se auzea
Ca un ison al mârşăviei mele. (III, 3)

Antonio şi Sebastian se îndârjesc în răutatea lor:

Sebastian Să vină câte unul
Şi-am să răpun legiuni de draci!

Antonio Eu te ajut. (III, 3)

În sfârşit Gonzalo, cu cugetul curat, îşi dă seama de ceea ce se întâmplă cu ceilalţi.

Gonzalo Tustrei sunt scoşi din minţi; păcatul lor,
Lucrând încet, asemenea otravei, /
Le roade cugetele. (III, 3)

E afirmată aici realitatea răspunsului celest la actele noastre, care nu ţine seama de timp, lovind când şi unde vrea. Prospero singur ştie asta şi aşteaptă momentul judecăţii.

Prospero Puterea vrăjii / Mi-a prins în mreji duşmanii şi ei joacă
Aşa cum poruncesc să li se cânte. /
Să-i las în voia lor. (III, 3)

Planul lui Prospero se realizează fără greş. Grupul celor din Milan şi Neapole, crezând că merge spre scopurile propuse, se-ndreaptă fără să ştie spre propriul destin.

Cel mai puternic ecou l-a avut furtuna în conştiinţa lui Alonso, a omului ezitant. Pus în faţa morţii, a lui şi a fiului său mai ales, regele e chinuit de remuşcări, prima fază a unui proces de purificare care se va accentua ulterior. Pe înţeleptul Gonzalo furtuna îl lasă neschimbat. Asupra înrăiţilor Antonio şi Sebastian efectul pare să fie invers, înrăindu-i şi mai tare. În final însă, şi ei sunt zguduiţi până la nebunie, până la pierderea identităţii. Terenul este astfel pregătit pentru regăsirea unei alte conştiinţe.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce se întâmplă cu ceilalți doi naufragiați, Stephano și Trinculo? Rătăcind prin insulă, ei îl întâlnesc pe Caliban, cu care formează un *al treilea grup*, umblând fără să știe încotro. Mai întâi Caliban, care îl blestemă încontinuu pe Prospero plin de ură, îl întâlnește pe Stephano de care se sperie, lungindu-se la pământ ca să scape și făcând pe mortul, semn evident de lașitate. Stephano, care s-a salvat din naufragiu pe un butoi cu vin, se sperie la rândul lui de o furtună care se apropie și se ascunde sub mantaua lui Caliban, pe care îl ia drept un monstru băștinaș. Așa cum Caliban îl ia pe Stephano drept un duh trimis de Prospero să-l chinuiască. Când apare Trinculo, Stephan îl ia drept o arătare. Se naște o confuzie infernală în care nimeni nu mai știe cine e și pe ce lume se află.

Caliban Poftim! Un duh trimis pe capul meu, că, de
I-adun găteje prea încet (...) (II, 2)

Stephano Ce face? Sunt draci pe-aici? Ne speriați
cu sălbatici și indieni, ha? (...) (II, 2)

Trinculo Parcă a cunoaște glasul ăsta... El să fie?
Dar nu se poate, s-a înecat, și ăștia sunt diavoli
(II, 2)

Stephano Mă cheamă gura ailaltă? Îndurare! Asta-i
drac nu dihanie. Mai bine o șterg. (II, 2)

Este un lanț de false atribuiri, de simțuri înșelate și minți rătăcite, o imensă iluzie care-i înspăimântă pe cei trei și-i face să-și piardă propria identitate. Singura putere pe care o cheamă în aceste momente de panică este cea a demonului care-i stăpânește. Toți trei se așează pe băutură, îmbătându-l pe Caliban, ceea ce nu face decât să mărească confuzia. Consecința e o scenă grotească, semnul cel mai evident al infernului, pe care Caliban îl confundă cu cerul, comițând un adevărat sacrilegiu.

Caliban Făpturi grozave sunt, de nu sunt duhuri...
Asta-i un zeu, cu băuturi cerești:
Să-ngenunchez în fața lui (...) (II, 2)
(...) Jur pe clondirul ăsta să-ți fiu supus și credincios,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că băutura nu e pământească (...) (II, 2)
(...) O să-ți arăt cel mai mănos pământ
Și tălpile-o să-ți ling – fii zeul meu! (II, 2)

Sticla cu băutură departe de a fi acea „dive bouteille" a lui Gargantua, este licoarea demonului, iar Caliban își face din Stephano un idol. Acesta se crede stăpânul insulei și, culmea batjocurei, toți trei cântă libertatea. O libertate a haosului.

Stephano Trinculo, de vreme ce regele și toți ceilalți s-au înecat, noi suntem stăpâni aici. Ține clondirul (...)

Caliban Sunt liber, ura! Trăiască libertatea! Ura![1] (II, 2)

Teribilă caricatură să te crezi liber când eşti sclavul patimei şi al iluziei. O monstruoasă răsturnare şi răstălmăcire a marilor adevăruri spirituale.

În această stare de degradare subumană, grupul porneşte călăuzit de Caliban, care le promite o țară în care vor avea mâncare şi băutură fără efort. O adevărată pays de Cocagne, parodie evidentă a paradisului pământesc.

Caliban Am să-ți arăt minune, reci izvoare,
Și boabe-am să-ți culeg; voi prinde peşte,
Și lemne ți-oi căra. Dea ciuma-n despot... (II, 2

Dar atunci când se credeau mai fericiți, Ariel se amestecă nevăzut printre ei şi la fiecare vorbă a lui Caliban strigă: „thou liest" (minți). Semnificativ acest cuvânt care pune pe fruntea demonului pecetea neadevărului, imposibilitatea lui de a cunoaşte în mod real. Se naşte o confuzie din ce în ce mai mare care-i duce până la încăierare. Falsele lor aserțiuni sunt astfel nimicite la auzul unei singure vorbe adevărate. Pentru a-i potoli, Caliban îl instigă pe Stephan să-l omoare pe Prospero ca să rămână singurul stăpânitor al insulei.

Caliban Măria ta, ți-l dau plocon când doarme
Ca să-i înfigi în creştet un piron.
(...) Tu să domneşti, iar eu îți voi sluji... (III, 2)

---

[1] Nu sunt denunțate oare aici indirect şi practicile Europenilor de supunere a recentelor colonii din America?

Scanned with OKEN Scanner

Această revoltă împotriva lui Prospero nu e numai împotriva puterii lui, ci şi ura împotriva ştiinţei lui.

Caliban Păi, cum ţi-am spus, / Se culcă-n fiecare după-masă,
Atunci ia-i cărţile şi căsăpeşte-l (...)
Dar mai întâi / Să-i furi hârţoagele, fără de ele
E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh,
Căci toţi îl duşmănim de moarte.
Vezi, dar, de-i arde cărţile! (III, 2)

Acest profetic pasaj avea să devină şi mai adevărat la câteva secole după scrierea operei, când revolta prostiei împotriva inteligenţii va fi aproape generală. Acum Stephano se şi vede stăpânul insulei şi al Mirandei cu care ar vrea să populeze o nouă lume. E culmea amăgirii şi grotescului. Şi, ironie sau nu, Stephano declară ritos:

Stephano Cum ţi-e voia monstrule; fac tot ce e raţional, orice
o fi raţional. (III, 2

Alianţa monstrului şi a raţiunii: o altă intuiţie profetică a marelui scriitor[1].

Pornind să-l ucidă pe Prospero ca să-i ia insula, cei trei sunt împinşi de Ariel prin hăţişuri şi mlaştini – simboluri evidente ale infernului – fiind aduşi până la marginea colibei lui.

Caliban Fă-le felul: insula atunci
Va fi a ta pe veci, iar Caliban
De-a pururi sclavul tău. (IV, 1)

Mai înainte Ariel agaţă prin pomi veşminte strălucitoare pentru care Stephano şi Trinculo sunt gata să-l uite pe Prospero, cu toată dezaprobarea lui Caliban.

Caliban Trăsni-l-ar de nebun! Ce ţi-a venit
Să mor de dragul unor zdrenţe? Haide
Să-l omorâm întâi. (IV, 1)

Butoiul cu vin şi aceste haine ţipătoare sunt însă acum singura atracţie către care se-ndreaptă cei doi.

---

[1] Shakespeare ni se pare mult mai aproape de adevăr, decât Goya cu atât de citata afirmaţie: „ somnul raţiunii naşte monştri".

Scanned with OKEN Scanner

Stephano Monstrule, pune mâna şi ajută-ne să cărăm toate
astea până la butoiul cu vin, că de nu, te dau
afară din împărăţia mea. (IV, 1)

Ura viscerală a lui Caliban nu se lasă abătură de tentaţiile mărunte care-i atrag pe Stephano şi Trinculo. Demonul puterii şi al răzbunării e mai teribil decât diavolii plăcerii. Dar Ariel nu le dă răgaz să-şi savureze prada, şi asmute asupra lor duhuri în chip de câini care-i împrăştie şi-i pun pe fugă. Jalnic sfârşit al unor şi mai jalnice rătăciri prin hăţişul poftelor umane.

A.4. – Cercul magic.

Acum într-adevăr Prospero se poate declara liniştit, după toate peripeţiile celor trei grupuri umane prin labirintul insulei.

Prospero Iată-mi fata, aşadar: răsplata
Ce-o meriţi pe deplin, şi darul meu.
De-o să te atingi însă de ea-nainte
De-a se fi săvârşit tipicul tot
Şi sfânta slujbă, după rânduială,
Din cer mănoasă rouă să nu dea
Unirii voastre rod... (V, 1)

Şi Prospero condamnă pornirile pătimaşe, recomandând măsura:

Prospero Să nu-ţi calci vorba; nu da frâu pornirii,
Căci jurămintele pripite-s paie
Pe focul sângelui. Fii cumpătat
De nu, sunt vorbe-n vânt. (IV, 1)

În fond Prospero condamnă toată acea nemăsură (hybris) care stă la originea majorităţii tragediilor. Armonia nu poate fi realizată decât prin cumpătare, spune bătrânul Prospero, după experienţa unei vieţi de suferinţă, după încheierea ciclului tragediilor şi chiar al întregii sale opere. Numai prin măsură şi prin consacrarea actelor noastre dăm sens şi echilibru unei existenţe prea mult ameninţată de patimă şi putere.

Pentru a încununa deci unirea lui Ferdinand şi a MIrandei, Prospero îi cere lui Ariel un spectacol sacru, un *joc de măşti*, o

Scanned with OKEN Scanner

feerie în sensul originar al cuvântului, acel de joc de zâne (fairy), la care iau parte două zeițe: Junona, patroana căsătoriei și fidelității conjugale, și sora ei Ceres, regenta belșugului și rodniciei. Acest spectacol ritual este împlinit tot de Ariel, la el luând parte și Iris – curcubeul, mesageră a lui Zeus, simbol al unirii cerului cu pământul.

Iris — Să fii părtașe unei mari iubiri
Și, spornic, pentru fericiții miri
S-aduci un dar. (IV, 1)

E în același timp un spectacol, dar, prin simbolica lui, și o realitate, pe care Prospero o încarnează prin arta lui, și pe care cei doi o trăiesc prin iubirea lor. E un ritual al unirii și al rodniciei în puritate, de la care zeița iubirii pătimașe, Venus, este absentă. Aceasta este încheierea unui lung șir de admirabile povești de dragoste binecuvântate de zei, de magia lui Prospero și de arta lui Shakespeare.

Dacă Ferdinand și Miranda sunt acum fericiți, Propsero n-a scăpat încă de griji.

Prospero — Uitasem de mârșava uneltire
Ce-a pregătit-o Caliban cu-ai lui
Ca să-mi ridice viața – clipa faptei
E-aproape. (IV, 1)

Feeria se destramă, și realitatea crudă îi ia locul. Căci jocul iubirii e mai ușor de unificat decât *jocul puterii*, pândit de demon și de moarte, nu numai de Caliban, ci și de Antonio. E aici o *dublă revoltă* împotriva puterii, pe care Prospero trebuie s-o înfrunte a doua oară. Odinioară i s-a răpit Milanul, acum forțele răului coalizate vor să-i ia și insula singurătății sale, și a armoniei sale. Dar acum Prospero e mult mai puternic, căci îl are de ajutor pe Ariel, care-i aduce pe toți dușmanii, slăbiți de încercări și înfricoșați, în cercul magic al puterii sale.

Ariel — Stau toți / Îngrămădiți precum ai poruncit
Și i-ai lăsat tu însuți prizonieri
În crângul teilor de-alături;
Cât nu-i dezlegi, nici gând să se clintească!
Alonso, frate-său, și, Antonio

Scanned with OKEN Scanner

Sunt ca şi scoşi din minţi; ceilalţi îi plâng,
Jelind neputincioşi. (V, 1)

Starea jalnică în care se găsesc aceşti ambiţioşi, pătimaşi, şi răzbunători, acum cu orgoliul şi voinţa zdrobite de suferinţele încercate, îl face pe Prospero să-şi domolească mânia.

Prospero Am fost rănit adânc de fapta lor,
Dar, judecând mai nobil, nu doresc
Să dau mâniei pas; nu răzbunarea
Ci mila-i mai presus. S-au pocăit... (V, 1)

O undă de înţelegere şi de *milă* îşi face loc pe această insulă, odată liniştită, acum plină de tânguiri. Rând pe rând Gonzalo şi Alonso, îşi cer iertare şi sunt şi ei iertaţi de Prospero.

Prospero Cât despre tine, domn hain la suflet,
Spunându-ţi frate, gura am să-mi spurc,
Îţi iert ticăloşia ta cea mare.
Pe toate ţi le iert! Însă ducatul / Mi-l vei înapoia. (V, 1)

Chiar şi Caliban, care-şi recunoaşte nerozia, va fi iertat după ce va mătura pentru ultima dată peştera, dar va rămâne sub puterea lui Prospero.

Prospero Odrasla întunericului, însă / E-a mea. (V, 1)

E poate un semn că „răul" nu trebuie lăsat niciodată liber. Puterea lui poate fi folosită, din moment ce nu poate fi distrusă. Şi ca o ultimă ispravă a lui Ariel, corăbiile care sunt scufundate, sunt acum cu pânzele întinse pentru a pleca spre Milan. Totul pare un miracol, toată lumea slăveşte pe Prospero, şi Providenţa, pe Ferdinand şi Miranda.

Gonzalo Bucuria / Vă fie fără ţărm! Săpaţi-o-n aur
Pe stâlpi ce-nfruntă vremea (...) (V, 1)

Alonso Nu-s întâmplări fireşti, din ce în ce-s /
Mai stranii (...) (V, 1)

Ferdinand E muritoare, sir;
Nemuritoarea Providenţă însă, /
Mi-a dat-o mie (...) (V,1)

Dar adevărata împlinire este a lui Prospero: insula e din nou liniştită, Milanul a fost regăsit, Miranda şi-a găsit soţul, şi toţi

Scanned with OKEN Scanner

oamenii mulțumirea. Acum Prospero poate rupe cercul magic, poate renunța la mantaua puterii lui, rămânând doar cu puterea minții, care i le-a dat în fond pe toate celelalte. El îl liberează pe Ariel care reintră în armonia insulei lăsată în liniștea ei paradisiacă. Acum Prospero își poate lua locul în Milan, și să-și povestească miraculoasele întâmplări, căci poveste pare totul, dacă nu va fi fost vrajă, dacă nu va fi fost chiar un vis.

PARTEA B – Insula metamorfozelor.

B.1. – Interludiu cosmic.

Sunt nu numai în viață, ci și în teatru momente care par fără importanță dar care capătă în planul semnificațiilor o dimensiune nebănuită. E poate una din cele mai uluitoare calități ale teatrului shakespearian, aceea de a ridica aceste momente ca și întreaga existență a omului și a teatrului în planul spiritual, de a o face să tindă permanent spre sursele însăși ale luminii, spre Idei. N-am scris la întâmplare cu literă mare cuvântul Idei, pentru că în *Furtuna* cel puțin o scenă ne duce cu gândul la Platon.

Suntem către sfârșitul piesei, când toți eroii de pe insulă sunt strânși în cercul magic al puterii lui Prospero, în fața peșterii sale, în același timp uimiți și înfricoșați.

Prospero Văd că domnii / Atât sunt de uimiți de întâlnire,
Încât, prostindu-și mintea, nu-și cred ochii
Și se-ndoiesc că vorba li-i firească. (V, 1)

Acestor oameni, reduși la dimensiunile unor făpturi neînsemnate, zdrobiți de patimile și de setea lor de putere, supuși acum unei puteri mai mari, Prospero, după ce își dezvăluie identitatea, le oferă o imagine aproape idilică, o imagine a armoniei și unității, o imagine a iubirii aproape conjugale, deschizând larg poarta peșterii:

Prospero De vreme ce-mi înapoiați ducatul,
Să-ți dau răsplată pe măsura lui;
În semn de mulțumită, cel puțin
Să facem un miracol.

Scanned with OKEN Scanner

(Aici Prospero deschide intrarea peşterii, lăsând să fie văzuţi Ferdinand şi Miranda, care joacă şah).

Miranda Trişezi, alteţă.

Ferdinand Draga mea, n-aş face-o / Pentru nimic în lume.

Miranda Chiar de-ai juca pe zece împărăţii
Tot joc cinstit i-aş spune. (V, 1)

Ce imagine mai senină şi mai liniştitoare decât perechea Ferdinand – Miranda jucând şah.

Deodată, în această scurtă scenă care trece aproape neobservată, ca multe din fulgurările graţiei pentru oamenii agitaţi care suntem, ni se revelează parcă nu numai excelenţa iubirii, ci şi sensul întregului univers. Căci Peştera lui Prospero este simbolul acestei lumi în care pentru o clipă sălăşluieşte armonia şi unitatea. Pare o situaţie răsturnată faţă de peştera lui Platon în care oameni înlănţuiţi priveau doar umbrele adevăratei realităţi. Aici dimpotrivă, lumea dezlănţuită e afară şi priveşte cu uimire la perechea liniştită din peştera devenită loc de adăpostire a fericirii. Această mică scenă se transformă brusc în marea scenă a teatrului lumii, în care spectatorii sunt lumea şi peştera e o scenă cu miracole. Căci această peşteră, aşa cum se va vedea, nu este un adăpost oarecare, nu este nici numai o reprezentare a universului, este înainte de orice caverna iniţiatică în care s-a retras spiritul şi frumuseţea, pentru a fi ferite de distrugerile exterioare şi pentru a se desăvârşi. Această metamorfoză a peşterii e de altfel sugerată chiar de

Prospero Binevenit fii, sir! Palatul meu e peştera ce-o vezi;
În ea, puţini curteni; şi-n ţară -
Nici-un supus; priveşte dacă vrei. (V, 1)

Peştera (cell) devine palat (court), acest un întreg ducat care e desigur întreaga lume.

Şi dacă în această peşteră cei doi soţi joacă şah este pentru că existenţa însăşi e un joc pe eşichierul lumii, un joc care acum, prin cei doi îndrăgostiţi deveniţi una prin iubire, va genera poate un alt ciclu uman. Ferdinad şi Miranda sunt astfel perechea primordială, esenţa şi substanţa care vor regenera lumea, pornind dintr-un mic paradis, mai mare ca 20 de împărăţii („a score of

Scanned with OKEN Scanner

Kingdome"), mai important ca întreaga lume. Nu putem insista mai mult asupra jocului de şah ca simbol al cosmosului şi al luptei dintre zei şi titani, ca simbol al ritmului universal al yin-yangului. Aşa cum zeii au creat lumea jucându-se, cei doi tineri o vor regenera prin iubirea lor şi prin acest joc care semnifică pe de altă parte şi aspectul intelectual al creaţiei.

O mică notă falsă pare să se strecoare totuşi în această armonie de începuturi. Miranda îi atrage atenţia lui Ferdinand „you play me false", ceea ce el neagă „No, my dearest love"... Fie că e vorba de a trişa sau de a juca greşit, apare în orice caz în acest joc prototipal posibilitatea unei „fair play" şi a unui „play false". E amintirea şarpelui din „Paradisul biblic"? E o greşeală care se va transforma în răul din omenire? Oricum, se pare, că spre deosebire de cuplul Adam şi Eva, aici bărbatul e cel care greşeşte, ceea ce n-ar fi pentru prima dată în teatrul lui Shakespeare, ca în *Cymbeline* (Leonatus Posthumus) sau ca în *Poveste de Iarnă* (Leontes). Aceasta e probabil situaţia la sfârşit de ciclu. Aşadar miza acestui joc de şah nu e un câştig oarecare, ci e însăşi soarta unui ducat sau chiar a lumii. Şi jocul e minunat, chiar dacă umbra unei îndoieli îl tulbură. Din acest joc va ieşi „a brave new world" cum spune Miranda.

Miranda O, ce minune! / Ce de făpturi alese! Ce frumoşi
Sunt oamenii! O, mândră lume nouă,
Care-i cuprinzi!

Prospero E nouă pentru tine. (V, 1)

Răspunsul lui Prospero care cunoaşte „l'éternel retour du même" este sceptic, dar poate că e doar înţelept. Căci cel puţin pentru un timp pare să înceapă într-adevăr o lume nouă.

B.2. – Milanul sau revolta istoriei.

Dacă deci sfârşitul piesei stă sub semnul unui nou început, începutul piesei era marcat de un sfârşit. Un ritm cosmic şi istoric pare deci să se împlinească, să se destrame şi să se-nchege în această ultimă piesă shakespeariană ducându-ne astfel spre

Scanned with OKEN Scanner

origini. Un ritm care ne dezvăluie aici o mică parte din acel yin-yang, solve şi coagula, expir şi inspir universal.

Într-adevăr, aşa cum s-a văzut, piesa începe încă înaintea începutului spectacolului, care e doar o felie din marele joc al lumilor. Piesa începe în ducatul Milanului, agitat de urzeli şi ambiţii, de manifestarea răului prin agentul său cel mai virulent: setea de putere. Acest ducat, odinioară liniştit sub conducerea lui Prospero, este până la urmă dat peste cap de ambiţia lui Antonio, care uzurpă tronul fratelui său şi-l exilează în necunoscut. Este o manifestare a dorinţei de putere care constituie motorul tragic al omenirii, aşa cum încercarea de uzurpare a lui Lucifer constituie începutul decadenţei lumilor. Răul, ascuns de la început în multiplicitate, inerent oricărei creaţii, prin definiţie dualã, scoate capul la un moment dat şi din acel moment, care nu e numai unul temporal, echilibrul se pierde.

Şi totuşi, care e motivul specific care permite lui Antonio să se ridice împotriva fratelui său? Faptul s-a întâmplat şi la începuturile lumii biblice, tot între doi fraţi, Cain şi Abel. Nu era vorba atât de o diferenţă de bogăţie între ei, deci de un conflict de avere, căci un agricultor e mai avut decât un păstor, ci mai de grabă de o diferenţă de mentalitate, cum am spune astăzi, în fond de o deosebire de atitudine spirituală. Cain s-a supărat pe fratele său pentru că jertfele lui erau primite de Dumnezeu, iar ale sale nu. Şi dacă fumul jertfei lui Cain revenea asupra lui înecându-l, este pentru că jertfa sa era impură, nesinceră, cel puţin ca intenţie, trăgând spre pământ şi nu spre Împărăţia Cerurilor.

Acelaşi lucru pare să se întâmple şi în Furtuna. Căci iată ce-i povesteşte Prospero Mirandei, la începutul piesei:

Prospero Deci, lepădând eu treburile lumeşti,
Retras, râvnind la-mbogăţirea minţii
Cu lucruri ce, de n-ar fi-atât de-ascunse,
Ar fi nespus de scumpe, duhul rău
I l-am trezit; (I, 2)

Aşadar preocupările intelectuale, principial celeste, ale lui Prospero au stârnit duhul răului în Antonio; căci demonul se teme prin definiţie de aspectul celest din om şi-l urăşte. Nu e în

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi timp însă şi în Prospero unul din acele *conflicte între acţiune şi cunoaştere* care face ca atracţia intelectuală să slăbească forţa acţiunii? Şi nu aceasta dă prilej lui Antonio, omul faptei, să profite şi să pună mâna pe putere? Foarte probabil, căci iată ce mai spune Prospero:

Prospero Tot studiind aceasta,
I-am dat pe mână cârma, adâncit
În lucruri tainice şi-nstrăinat
De-a ţării trebi. (I, 2)

Aşadar înstrăinarea de trebuirile lumeşti, de treburile ducatului îl face pe Antonio să profite şi să pună mâna pe putere.

Tragic paradox care face ca cel ce se îndreaptă spre cunoaştere să fie uzurpat de cel atras de pământ. E ca şi cum spiritualul ar fi sortit de la început să cadă victimă omului de acţiune. Şi lucrurile chiar aşa se întâmplă, căci dacă tendinţa descendentă (tamasică) n-ar fi fost mai puternică, omul ar fi rămas în paradis. Creaţia însăşi este o consecinţă a dezechilibrului celor trei tendinţe (gune) din substanţa universală, fără de care lumea nu s-ar fi putut naşte. Şi în acest dezechilibru setea de putere e mai mare decât setea de cunoaştere şi o învinge, ceea ce duce la decăderea spirituală a lumii. Dar în această putere a tendinţei descendente stă şi slăbiciunea ei, căci ea se înstăpâneşte pe o iluzie, în timp ce tendinţa ascendentă aspiră spre realitatea Principiului. Astfel dezechilibrul se accentuează ducând la furtună şi furtuna la răsturnări şi la revenirea dominaţiei Spiritului care va începe o nouă lume, într-un neîncetat ritm de solve şi coagula.

Toate acestea se întâmplă, condensat, şi în *Furtuna* lui Shakespeare. Prima furtună se dezlănţuie în conştiinţa oamenilor. ea duce la revolta lui Antonio împotriva lui Prospero şi la uzurparea tronului din Milan. Este ceea ce s-a numit, în genere, în istorie, *revolta războinicilor* (a Kshatriylor), împotriva autorităţii spirituale (a Brahmanilor). Căci Prospero nu este un simplu conducător temporar, el este preocupat de cunoaştere, şi încă de una secretă, deci misterioasă, mult mai înaltă decât cea obişnuită.

Scanned with OKEN Scanner

Prospero ... fiind transportat, răpit de studii tainice...
... în totul dedicat retragerii /
Şi-mbogăţirii minţii... (I, 2)

Prospero nu este deci numai deţinătorul unei puteri lumeşti şi a unei ştiinţe pământeşti, el este cel care deţine o ştiinţă secretă, o ştiinţă sacră. S-ar putea crede, după cele ce se vor petrece pe insulă, că această ştiinţă este doar una a fenomenelor subtile, deci magică, dar aşa cum se va vedea, ştiinţa lui depăşeşte magia, fiind o înţelepciune. Prospero este un *duce*, ceea ce în limbajul lui Dante şi al hermetismului Medieval nu înseamnă numai şeful unui ducat, ci şi conducătorul lui spiritual, imagine a imperatorului tradiţional, fapt sugerat de Shakespeare şi în persoana Ducelui din *Măsură pentru Măsură*[1]. În consecinţă, uzurparea lui de către Antonio nu e o simplă uzurpare a unui cap lumesc ca aceea din dramele istorice sau chiar din tragedii, ci înseamnă o revoltă şi o uzurpare a însăşi spiritului, răsturnarea unei ierarhii spirituale şi nu numai a unei puteri pământeşti.

Aici se pune însă şi o altă întrebare pe care şi-o pune de altfel şi Miranda:

Miranda Dar cum se face / Că nu ne-au omorât atunci?

Prospero E firesc să-ntrebi. N-au cutezat,
Prea mă iubea poporul; s-au ferit
De semnul sângelui. (I, 2)

Această uzurpare nu stă sub semnul sângelui, al crimei, al omorului ca acelea din tragedii; poate de aceea tragicul ei a putut fi convertit până la urmă în iertare şi regenerare. Căci e evident că Antonio criminal n-ar fi mai putut fi iertat. De ce s-a întâmplat aşa? Pentru că uzurpatorul s-a temut de furia populară. Şi Claudio se temea să-l ucidă pe Hamlet din cauză că poporul îl iubea. Un argument care astăzi, într-o lume atât de individualizată şi desacralizată nu pare să mai funcţioneze. Există însă şi un argument mai puternic care l-a salvat pe Prospero:

---

[1] În l. latină, dux-cis are şi sensul de păstor al unei turme, şi cel care reprezintă pe zei, fiind călăuzit de ei; exemplu Ducis-ducibus în Cicero. (Cf. I. Nădejde, Dicţionar Latin Român).

Scanned with OKEN Scanner

Prospero Prin mila proniei cereşti
Un inimos napolitan, Gonzalo,
Ne-a dat ceva merinde, apă dulce... (I, 2)

S-ar părea că această piesă stă de la început sub semnul salvării.

Iată aşadar care pare să fie mecanismul uzurpării în Milanul lui Prospero. Încă odată, ciudat paradox ca tocmai cel care priveşte spre cer să fie sortit exilului, dacă nu pieirii. Dar infernul ca şi cerul, din motive diferite, îi atrage pe cei buni pentru a-şi „popula" lumea respectivă; nici demonul nu are ce face cu pegra, pe care o acceptă în virtutea unei necesităţi cosmice. Şi el caută „vârfurile", altfel n-ar fi început cu Lucifer. Şi totuşi, o greşeală pare să fi făcut Prospero:

Prospero Iar eu, sărmanul, biblioteca
Mi-era la fel de mare ca ducatul;
Şi el credea că nu mai sunt în stare
Puterea temporară s-o exercit... (I, 2)

Nu este această izolare vinovată, atunci când e vorba de un om care are o funcţie de conducere într-un ducat tradiţional? Nu asistăm oare în Furtuna la o *separare a puterii lumeşti de autoritatea spirituală* care provoacă o primă mare sciziune în funcţia unică de conducător? Căci o dată sciziunea începută, ea nu mai poate fi oprită şi va duce la separarea sacrului de profan, ceea ce constituie prima mare victorie a demonului asupra Tradiţiei. Exilul lui Prospero este o consecinţă a revoltei Kshatryilor, dar este mai înainte o consecinţă a separării puterii de autoritatea spirituală. Când e vorba de o funcţiune tradiţională, orice manifestare individuală, fie ea şi de ordine intelectual, este o greşeală, pare să spună autorul. Afară numai dacă această retragere a lui Prospero nu ţine de însăşi economia creaţiei, care trebuie să se dezagrege. Şi-atunci, trebuie prezervată partea bună, partea spirituală prin separarea ei de partea lumească. Iar în continuare ceea ce se mai poate salva este persoana care prin izolare spirituală capătă dimensiunea unicităţii, reflex al unităţii divine. Alegerea lui Prospero este în acest caz providenţială, chiar dacă duce la decadenţă, care nu poate fi evitată, dar trebuie

Scanned with OKEN Scanner

„dirijată" pentru salvarea nu numai a individului, ci şi a tradiției. Din această cauză, spre deosebire de *Regele Lear*, *Furtuna* este o tragedie care are un sfârşit armonios.

B. 3. – Insula, o gură de rai.

Aşadar Milanul era o țară înfloritoare condusă de un duce cu puternică amprentă intelectuală, când se produce uzurparea lui Antonio. Ca urmare Prospero este exilat şi lăsat pe o corabie în voia valurilor şi a soartei. Dintr-odată el e despuiat de funcția şi puterea sa, fiind redus la mila Cerului. El păstrează însă puterea spiritului său care nu poate fi exilată, putere simbolizată în primul rând de cărțile sale.

Miranda Cum am ajuns la țărm?

Prospero Prin mila proniei cereşti.
Un inimos napolitan Gonzalo (...)
Care ştia că țin atât de mult la cărți, mi-a dat
Din propria-mi bibliotecă, tomuri
Ce-mi sunt mai scumpe ca ducatul. (I, 2)

Tot ce poate salva Prospero în urma exilului sunt cărțile şi pe fiica sa Miranda, puterea intelectuală şi forța vitală. A pierdut o putere exterioară, iluzorie, i-au rămas puterile interioare, reale şi nepieritoare.

După rătăciri pe mare – echivalent aici, ca şi în alte piese, al elementelor ostile, dar şi al posibilităților de salvare – Prospero şi Miranda sunt aruncați de soartă pe o insulă nelocuită. Ce este această insulă ne-o spune, în mod ciudat, Caliban, singurul ei locuitor în momentul debarcării celor doi exilați:

Caliban (către Prospero) Atunci te-am îndrăgit, şi-a insulei comori
Ți-am arătat: izvoare dulci, sărate,
Câmpii mănoase, lunci... (I, 2)

(către Stephano) Să nu te temi, ostrovu-i plin de zvonuri,
De sunete şi dulci cântări ce-mbată,
Dar rău nu fac. Îmi zumzăie-n urechi
Când leneşe-alăute, mii, când glasuri... (III, 2)

Scanned with OKEN Scanner

După această descriere, insula este un adevărat ținut paradisiac. D: altfel simbolismul insulei e strâns legat de acela al paradisului care este, în mai toate tradițiile, o grădină situată fie pe un vârf de munte, fie pe o insulă, deci înconjurată de lumea agitației în care paradisul reprezintă stabilitatea, liniștea, și desfătarea. Simbolul fiind bine cunoscut, nu mai insistăm.

Și totuși, insula lui Prospero nu poate fi paradisul pământesc primordial, căci și ea *are o istorie*, ci doar un substitut al lui, un rest al lui în lumea noastră decăzută. Istoria acestei insule se poate rezuma în trei cicluri: două de câte 12 ani și unul de doar 3 ore. În aceste timpuri insula n-a fost scutită de asaltul forțelor obscure ca și paradisul propriu-zis de altfel. Cu 12 ani mai înainte de venirea lui Prospero, insula a fost ocupată de Sycorax, vrăjitoarea din Alger, pe care Prospero o descrie astfel:

Prospero Mama ăstui sclav / A fost o vrăjitoare ce putea
Să mute luna și, chiar fără ea, /Să miște apele. (V, 1)

Vrăjitoarele nu sunt demoni, ci agenți ai demonului, care pot controla lumea subtilă, sublunară, atingând deci și paradisul, cum s-a văzut și în Macbeth.. Insula lui Prospero a fost în stăpânirea unor puteri infernale, semn al unei epoci în care decadența era așa de mare încât până și ținuturile paradisiace erau amenințate și chiar subjugate temporar de demon. În tot acest timp în care insula a fost stăpânită de Sycorax, care a avut cu demonul Setebos și-un fiu, pe Caliban, toată suflarea ei a fost asuprită, începând cu Ariel, duhul insulei, aspect subtil al spiritului.

Prospero ... tu, servul meu, / Te-aflai în slujba ei – mi-ai
spus-o singur -
Și, cum erai un duh mult prea gingaș
Spre-ai împlini poruncile mârșave,
Tu poftele-i ades le-ai înfruntat.
De duhuri mai puternice-ajutată,
Ea te-a vârât, cuprinsă de mânie,
În trunchiul despicat al unui pin.... (I, 2)

Rezultă evident că puterile vrăjitoarei veneau de la demoni mai puternici decât ea („more potent ministers") și mai puternici ca Ariel.

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu venirea lui Prospero pe insulă, cu 12 ani în urmă, încetează puterea lui Sycorax care e înfrântă de o putere superioară, deci de natură spirituală. Ar putea fi vorba de o luptă între magia neagră şi magia albă; aşa cum se va vedea, puterea lui Prospero e altceva decât o simplă magie, putere de ordinul fenomenelor. Înfrângând-o pe Sycorax, care plezneşte de furie, şi aservindu-l pe Caliban, Propsero devine stăpânul insulei, asigurându-i 12 ani de pace şi armonie. Odată cu liberarea insulei, Prospero îl eliberează şi pe Ariel, care rămâne în slujba sa. Insula îşi recapătă deci caracterul paradisiac, Prospero cârmuind-o cu ajutorul lui Ariel, care comandă elementele şi duhurile subtile, şi cu Caliban, care execută muncile fizice inferioare. Puterea pierdută în Milan, el o exercită la un nivel superior, de ordin spiritual, readucând pe insulă liniştea şi echilibrul.

B. 4. – Furtuna, o poartă strâmtă.

Insula lui Prospero este însă nelocuită şi acest lucru nefiresc e resimţit mai ales de Miranda, cum era resimţit ab initio de Adam[1]. Singurătatea cosmică îi e omului neprielnică. Candoarea fiicei lui Prospero, care-a părăsit Milanul la 3 ani, nu e mai mică decât nostalgia sa după vagile amintiri din copilărie.

Miranda E mult de-atunci... / Parcă-i un vis, şi nu adeverirea
Ce-o dă aducerea aminte.
(...) Vai, ceruri! / Ce urgisire să plecăm! Sau poate
A fost un har? (I, 2)

Ciudat poate părea că Miranda nu-şi aminteşte de mama sa, şi nici Prospero n-o ajută în acest sens:

Prospero Măicuţa ta, o pildă de virtute,
Spunea că-mi eşti copil; bărbatul ei
Era un duce brav; vlăstaru-i unic
Domniţă-a fost, nu mai prejos. (I, 2)

A revenit autorul la misterioasa lui reticenţă pentru soţii şi mame din comedii? Oricum, Miranda îşi aminteşte mai curând

[1] Adam avea totuşi în el androginul.

Scanned with OKEN Scanner

oameni, nu evenimente, semn că se simte singură şi tânjeşte după oameni. Poate că, în secret, acesta-i motivul pentru care Prospero s-a hotărât să populeze insula. Aici condiţiile sunt paradisiace, cu tot ce oferă creaţia ca posibilitate: un cuplu bărbat – femeie şi un reprezentant al demonului. Aceste condiţii sunt însă doar virtuale, căci cuplul e neproductiv, iar demonul e înlănţuit. Un impuls „creaţionist" s-ar părea că-l împinge pe Prospero să caute oameni. Dar mai e şi altceva, ceva mult mai puternic.

Prospero Întâmplător, destinul milostiv
Şi azi prieten mi-a-ndrumat duşmanii
Spre-acest tărâm. Or, darul prevederii
Mi-arată că zenitul mi-e condus
De-o stea prielnică; norocul meu
Ar scăpăta de-ndată ce-aşi ieşi
De sub înrâurirea ei. (I, 2)

S-ar părea că Prospero aşteaptă de mult, de 12 ani, acest moment prielnic, momentul reîntâlnirii cu adversarii săi din Milan. E stăpânit de ură, de un duh al răzbunării? Mai curând de nevoia de dreptate. Şi de o nevoie şi mai mare de a împlini o misiune de restaurare pentru care destinul şi astrele sunt acum faste. Nevoia restabilirii unui echilibru în cosmos pentru a-i reda zenitul. Prospero nu e un simplu muritor deposedat de funcţia sa de conducător, şi care nu urmăreşte decât să-şi recapete ducatul. După ce a restabilit pacea pe insulă, el gândeşte să realizeze acelaşi lucru şi în Milan. În acest scop el are la dispoziţie nu o armată, ci puterea lui spirituală de prevedere („prescience") ca şi pe aceea magică de stăpânire a fenomenelor. Iar misiunea lui e înscrisă în acest zenit care ţine balanţa între cunoaştere şi putere, care e semnul marilor spirite. Nu, Prospero nu e numai un duce oarecare, el e un Demiurg[1].

---

[1] Astrologic, zenitul (Medium Coeli) se află între casa IX şi X care sunt semne ale cunoaşterii şi ale activităţii în lume. Iar astrul favorabil ar putea fi soarele care la naşterea lui Shakespeare se găsea aproape de zenith, la trecerea între Berbec şi Taur. (A se vedea „horoscopul" lui Shakespeare în *Titus Andronicus*). Dar ar putea fi şi altul, care rămâne misterios.

Scanned with OKEN Scanner

În virtutea puterii sale şi la momentul cosmic prielnic, Prospero stârneşte o furtună care-i va aduce pe insulă pe foştii săi rivali din Milan şi Neapole. E ca şi cum puterea lui e mai tare decât destinul acestor oameni, care sunt abătuţi din drum spre insulă. După furtuna interioară care cu 12 ani înainte îl alungase pe Prospero din Milan, iată acum marea furtună care-i punea pe foştii învingători în faţa nimicniciei lor, în faţa elementelor dezlănţuite cărora ei nu le pot opune decât deznădejdea, decât dezordinea lor lăuntrică. Furtuna scoate la suprafaţă toate slăbiciunile din conştiinţa lor, după care îi aruncă goi sufleteşte pe ţărmul insulei. Ea îi pune faţă în faţă cu ei înşişi şi cu moartea, marele revelator al adevărului.

Marinarul Eşti sfetnic, nu? Dacă poţi porunci stihiilor să tacă
Şi să se-mbuneze pe dată, nu mai clintim o parâmă.
Foloseşte-ţi autoritatea; iar dacă nu poţi, mulţumeşte
cerului că ai trăit atâta şi pregăteşte-te în cabină
pentru ceasul morţii... (I, 1)

Pe insulă, aceşti oameni vor fi confruntaţi cu vechii lor semeni, după o existenţă de dezordine şi uitare, dar şi cu o altă ambianţă. Totul pare că se reia de acolo de unde s-a întrerupt, dar într-o altă configuraţie umană şi cosmică, mai originară.

Cum se vor comporta aceşti oameni, care va fi noua lor existenţă? Nici ei nici spectatorii nu ştiu. Doar Prospero pare să fi prevăzut totul căci din când în când, de-a lungul piesei, el se declară mulţumit că totul merge conform planului.

Prospero (*aparte*) Se-ntâmplă, văd, cum am dorit. (I, 2)

Care plan anume, vom şti mai târziu. Concentrând 12 ani de exil, în trei (sau şase) ore de încercări prin puterea magiei lui, dar şi a spectacolului, Prospero ne supune unei mari „experienţe" umane şi cosmice, care fiind posibilă în vis, poate fi verosimilă şi în realitate. Furtuna ne aruncă în fond şi pe noi pe această insulă, la fel de uluiţi ca şi naufragiaţii din Milan, dar poate mai deschişi spre lumea miracolului decât ei. Este o încercare şi pentru noi, dar şi o posibilitate de purificare şi de salvare.

Scanned with OKEN Scanner

B. 5. – Insula, imago mundi.

În *Furtuna*, insula nu e numai un loc al exilului, şi singurătăţii, un loc al refugiului şi izolării. Prin voinţa şi puterea lui Prospero, insula va adăposti un timp pe conducătorii şi curtenii din Milano şi Neapole. Dintr-un nucleu paradisiac, insula devine o întreagă lume, în care se reface nu numai structura, ci şi istoria omenirii. Din simbol al exilului şi morţii se transformă în simbol al unei noi existenţe. Când Miranda îi credea morţi, plângându-i, pe naufragiaţi şi ei înşişi se credeau morţi unul pe altul, viaţa îşi reia încet, încet cursul, plin de neprevăzut şi peripeţii.

Semnificativ e faptul că naufragiul se produce în timp ce milanezii se întorceau de la *nunta fiicei lui Alonso. Claribella*, cu regele Tunisului. Să fie vorba de o simplă petrecere care se termină cu o întoarcere la catastrofă? Sau această nuntă are şi alte înţelesuri? Aparent ea a atras după sine nenorocirea rătăcirii, a furtunii şi a naufragiului. Ar fi putut fi o nuntă cu consecinţe tragice. Dar ea se va dovedi până la urmă benefică nu numai pentru miri, ci şi pentru nuntaşi. Întoarcerea lor acasă, cu toate încercările suferite, se va termina cu bine.

Prezenţa pe insulă a unor oameni însă face să ia sfârşit aici un ciclu de pace şi armonie. Apariţia mulţimii rupe singurătatea Mirandei şi a lui Prospero, aducând agitaţii şi dramă pe insulă. Din fericire doar pentru trei ore (sau 3 zile), dar semnificaţia rămâne: singurătatea naşte conflicte interioare, mulţimea însă duce la drame pe toate planurile.

Aşadar, în loc de retragere a unei naturi virgine, insula ajunge după furtună loc de formare al unei adevărate umanităţi. Ea devine astfel un întreg cosmos, mult mai mic decât Milanul şi totuşi mult mai vast, căci aici se manifestă şi forţele subtile ale creaţiei forţe supranaturale care condiţionează întâmplările şi comportarea oamenilor. Pentru a putea urmări transformările care au loc pe insulă după debarcarea celor din Milan şi Neapole, vom încerca mai înainte să descifrăm structura lumii astfel formate.

Scanned with OKEN Scanner

Ca orice lume, luată în sensul ei de totalitate, şi aceasta are o structură tripartită, care include pe lângă om şi forţe superioare lui, reprezentate aici de Ariel, şi forţe inferioare lui, reprezentate aici de Caliban, toate împreună formând manifestarea individuală, formală, dincolo de care există manifestare supraindividuală, informală, lume a zeilor, principială faţă de lumea noastră. Ariel, ca şi celelalte duhuri, nimfe, silfi etc. reprezintă lumea forţelor subtile, intermediare între cer şi pământ, forţe individualizate, care nu trebuie confundate cu cele zeieşti sau angelice, depăşind starea individuală. Această lume a forţelor subtile, care nu cade sub simţurile omului, căci Ariel nu poate fi văzut şi auzit, sfidează timpul şi spaţiul nostru, pe care-l poate metamorfoza indefinit, luând forme şi mişcări neînchipuite nouă. Opus lui Ariel, Caliban, care nu este totuşi contrariul lui, căci nu e un duh, un demon, ci un om demonizat, un om stăpânit de demon şi devenit instrument al lui. Opusul lui Ariel este propriu-zis Setebos, demonul care a stăpânit-o pe mama lui, vrăjitoarea Sycorax, şi care-l domină şi pe el, dar care nu apare în piesă ca atare. E ca şi cum demonul nu acţionează aici direct, ci prin partea de rău care este în om. Căci nici Caliban nu pare să fie complet demonizat. Există în el o parte umană pe care Prospero a încercat s-o actualizeze, fără să reuşească însă.

Prospero Slugă scârbavnică, / În stare de-orice rău, afară doar
De-un dram de bunătate. Mi-a fost milă,
M-am străduit să te deprind cu graiul,
Te-am învăţat de toate; (...) dar proasta-ţi fire
Deşi-ai fost dăscălit, avea ceva
Ce bunul simţ nu rabdă... (I, 2)

Vorba, care e caracteristica principală a omului, Caliban n-a deprins-o decât în parte, şi doar ca să blesteme. („I know how to curse").El face parte dintr-o „vile race" opusă unei „good nature", de aceea din el nu pot ieşi decât sclavi („abhorred slave"). El e în fond ceea ce hinduşii numesc un shudra, sau chiar paria. Mult mai puţin individualizat decât Caliban, căci răul totdeauna e mai încarnat, Ariel este un duh insesizabil în sine, dar sensibil prin acţiunile sale, şi prin viziunile pe care le poate provoca. În piesă

Scanned with OKEN Scanner

el ia aparența când de nimfă a mării, când de harpie, când chiar de zeități, făcându-și simțită prezența, indirect, în gândurile noastre pe care le poate influența, sau uneori făcându-se audibil prin muzică mai ales. E o caracteristică a lumii subtile de a se manifesta proteic și transparent, diafan.

Între acești doi poli, sau mai degrabă între aceste două extreme perceptibile nouă în piesă, se situează tot restul umanității. Să observăm că față de *Visul Unei Nopți de Vară*, întreaga structură a cosmosului s-a deplasat în jos. Căci în Visul... lipsește Caliban, în timp ce în Furtuna lipsesc Oberon și Titania, având-l doar pe Ariel, un echivalent al lui Puck. Dar mai e și Prospero...

Dacă aceasta e structura pe verticală a piesei, să vedem care e structura ei pe orizontală, deci structura umanității ropriu-zisă din *Furtuna*. S-ar putea spune că această structură este cea a castelor, sau mai curând a echivalentului lor medieval, clasele sociale. Mai întâi casta nobililor, a războinicilor (Kshatriya) reprezentată prin naufragiații din Neapole și Milan, în cap cu regele Alonso și ducele uzurpator Antonio, împreună cu nobilii care-i însoțea. Apoi casta a 3-a a curtenilor minori (vaishia) prezentată prin Stephano și Trinculo. În sfârșit casta ultimă (shudra) al cărei unic reprezentant e Caliban. Deasupra lor, om cu puteri asupra întregii suflări de pe insulă, Prospero, mai apropiat de Oberon decât de ducele Theseu. S-a încercat să se vadă în Prospero un mag, un posesor al științei magice a puterilor asupra fenomenelor naturale, și este și așa ceva, dar nu numai atât. Căci Prospero nu stăpânește numai fenomenele supuse legilor fizice naturale, ci și pe cei care produc aceste fenomene, silfi, nimfe, etc. în cap cu Ariel. El e un om, dar e un om care prin puterea spiritului stăpânește și puterile naturale, fizice și psihice, ca și cele subtile, invizibile omului obișnuit. Puterea lui ține mai curând de theurgie, decât de simpla magie vrăjitorească, pe care el o înfrânge de altfel anihilând-o pe Sycorax și stăpânindu-l pe Caliban, sau alte duhuri inferioare.

Așadar, *Furtuna* se sprijină pe una din cele mai complete imagini ale universului din toate piesele shakespeariene. O

Scanned with OKEN Scanner

imagine tripartită, sau cvadripartită dacă separăm duhurile bune de cele rele, fiecare lume fiind reprezentată printr-o triadă de entități, din care nu lipsește, cel puțin indirect, nici lumea celestă, așa cum ne apare în viziunea jocului cu măști „organizată" de Ariel. Această lume e reprezentată cu vârful în jos, Iris făcând legătura cu omul, corespondent femenin al lui Hermes. Apoi triada Ariel-Nimfe-Silfi, formând lumea subtilă, nevăzută, care simbolizează puterile benefice ale cosmosului, triada intermediară între zei şi oameni. Prin oameni mai întâi triada Prospero-Miranda-Ferdinand, care domină piesa din înălțimea intelectului şi a iubirii, triadă superioară prin excelență, cu tendință ascendentă (satwică) puternică şi aspecte inițiatice. Sub aceasta, reprezentând lumea patimilor omeneşti (rajasică) sunt două triade: una cu tendință superioară (rajasic-satwică) formată din Gonzalo-Adriano şi Francesco, care rămân fideli lui Prospero, şi altă cu tendință net inferioară (rajasic-tamasică), Alonso-Antonio-Sebastian, atrasă de forțele răului împotriva lui Prospero, triadă reprezentând setea de putere, orgoliul şi ambiția şi ura, din care până la urmă se detaşează Alonso. În sfârşit, triadă net inferioară, formată din Caliban căruia i se alătură Stephano şi Trinculo, reprezentând patimile vulgare: plăcere, beție, invidie, revoltă etc. Mergând mai jos în lumea subtilului inferior (tamas) vrăjitoarea Sycorax şi demonul Setebos, care împreună cu Caliban formează triada infernală[1].

Restrângând totul la reprezentanții principali, întreaga insulă e dominată de triada Ariel-Prospero-Caliban, cărora li se adaugă Miranda ca shakti a lui Prospero. Acesta regentează atât lumea umană cât şi pe cea subtilă, ca un duce-sacerdoțiu, în jurul căruia se ordonează atât lumea orizontală cât şi cea verticală, el fiind în centrul crucii cosmice, ca integrator al Cerului şi al Pământului, ca un veritabil om primordial. Întreaga insulă devine astfel o *imago mundi*, în care iubirea lui Ferdinand şi a

[1] În toată această descriere am folosit şi terminologia hindusă a „gunelor", reprezentând cele 3 tendințe fundamentale ale substanței în stare de manifestare

Scanned with OKEN Scanner

Mirandei se încastrează ca o bijuterie, comoara tradiției pe care Prospero o ocrotește ca pe un talisman.

B.6. – Insula, între istorie și utopie.

Dacă aceasta este structura umanității de pe insulă, care e comportarea acestei lumi într-o natură virgină și generoasă, care e istoria ei? Timp de 12 ani insula a fost liniștită, Prospero menținând un echilibru dacă nu beatific, dar oricum firesc. Prezența mulțimii umane declanșează însă conflictele. Insula va deveni astfel locul de întâlnire al acțiunilor și dorințelor, al luptei și suferinței umane.

Chiar de pe corabia în furtună devine evident că oamenii nu acționează unitar, ci își manifestă divergențele. Nici amenințarea morții nu le înfrânge individualismul și patimile, nu reușește să-i unifice. Dezordinea din și dintre oameni e mai mare decât dezordinea furtunii, dar puterile lor sunt mai mici și suferă în consecință naufragiul.

Pe insulă, între personajele naufragiate se produce un clivaj care duce la formarea a trei grupuri. Să le urmărim încă odată comportările, alături de Prospero, și Ariel, lăsând la o parte pe Ferdinand, care are o soartă cu totul diferită. Ca și în societatea mare, această mică umanitate se stratifică după rang și avere (chiar când n-o mai are): de o parte nobilii, de alta curteni de rând. În fiecare din cele două grupuri au loc însă aceleași manifestări ale dualității contradictorii, animate de aceleași forme contrarii, fie că le numim bine sau rău, tendințe ascendente sau descendente. Așa cum am remarcat în alte ocazii, setea de putere se manifestă cu cea mai mare virulență. Așa se face că Antonio și Sebastian, dorind să ia tronul lui Alonso dintr-un Neapole care practic nici nu mai există pentru ei, ceea ce constituie culmea iluzionării, plănuiesc să-l ucidă pe rege, și numai intervențiile lui Ariel le dejoacă planurile. La fel cum Caliban îl instigă pe Stephano, el fiind prea fricos și laș pentru o acțiune, ca să-l ucidă pe Prospero și să-i ia insula.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum omul, după o mare catastrofă, repus în situația originară a primilor oameni, urmează în fond aceleași drumuri, împins de un rău intrinsec existenței, rău care se manifestă în primul rând prin dorința de putere cu corolarul ei revolta. Această propensiune spre dominație, care își are sursa în orgoliul uman și în voința de putere, (cum ar spune un filosof modern al supraomului) trece singurul obstacol interior care ar putea-o opri, am numit conștiința, și merge până la crimă, dacă forțe mai mari n-ar spulbera-o.

Sebastian Dar conștiința ta?

Antonio Pe unde zace? Dacă ar fi o bătătură
Mi-aș încălța papucii; dar zeiță
În piept n-o simt. Între Milan și mine
Îngheață douăzeci de conștiințe
Și se topesc până să-mi stea în drum. (II, 1)

Conștiința, care conferă omului poziția eminentă în universul acesta, reflex al intelectului divin, a ajuns o batjocură pentru Antonio. Marea greșeală a acestei fără măsură trufii este aceea că-și închipuie că poate schimba ordinea cosmică.

Antonio (...) de vom spune
Că noaptea-i zi și ziua noapte, ceasul
Cu-al nostru și-l vor potrivi. (II, 1)

Cineva veghează însă la această ordine, chiar dacă doarme conștiința.

Gonzalo Îngeri păzitori, / Feriți pe rege. Ce e?
Te scoală. (II, 1)

Și astfel complotul eșuează prin puterea lui Ariel și a îngerilor care-l regentează și pe el.

Față de uneltirile tragice ale lui Antonio și Sebastian, cele ale lui Caliban iau un aspect grotesc, ca și închipuirea lor despre putere.

Stephano Monstrule, am să-l omor pe acest om. Fiica lui și cu mine o să fim rege și regină, – trăiască majestățile noastre – iar tu și Trinculo o să fiți vice-regi. (III, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Nu e însă mai puțin adevărat că în ciuda acestor planuri carnavaleşti, revolta lui Caliban şi a acoliților săi vi ează mult mai sus.

Caliban Ține minte. Mai întâi,
Tu fură-i cărțile, căci fără ele
E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh;
Căci toți îl dușmănim de moarte.
Vezi, dar, de-i arde cărțile! (III, 2)

Chiar dacă demonul confundă cunoştințele cu cunoaşterea şi puterea cu cărțile, revolta lui nu e mai puțin o revoltă împotriva spiritului. Căci cartea e cuvântul şi cuvântul e „in principio". Demonul nu poate fi decât rațional.

Stephano Cum ți-e voia, monstrule; fac tot ce e rațional,
orice o fi rațional. (III, 2)

Şi la ce poate duce această revoltă împotriva spiritului?

Trinculo Asta e melodia cântecului nostru, cântată
de un Nimeni. (III, 2)

În fond, pe insulă asistăm la o luptă între intelect şi putere care îşi are sursa, cum spuneam, în scindarea unității autorității spirituale şi a puterii lumeşti, în separarea celor două aspecte ale funcției unui conducător tradițional. Şi pentru că la sfârşit de ciclu demonul e foarte puternic, ca „prinț al acestei lumi", Prospero trebuie să facă apel la forțe magice sau chiar theurgice ca să învingă infernul cu chip de om. Nu mai e suficientă simpla forță a armelor ca în alte tragedii. Intelectul îşi apropie forțele cosmice benefice, pe care însă nu le foloseşte decât ca mijloc pentru recâştigarea centrului, după care le redă libertatea să se reintegreze în natura lor.

Prospero Dar, iată, acum / Mă lepăd de magie (..)
Bagheta-mi frâng /
Şi-ngrop lá câțiva stânjeni sub pământ (...)
Mergi Ariel / Şi adă-mi sabia şi pălăria.
Să mă dezbrac, şi-n fața lor să-apar
Ca duce de Milan; hai duhule,
Mai ai puțin, şi vei fi liber. (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Prospero renunță deci la mantia și bastonul de magician atunci când armonia e restabilită pe insulă și în Milan. Nu s-ar putea spune că asistăm în *Furtuna* la o „dimineață a magicienilor", care ar însemna degenerarea autorității spirituale, ci la un amurg al lor, și la o revenire a unității intelectului și puterii. Iată așadar că omul nu-și uită tentațiile, și răul nu încetează să le incite, nici după cele mai teribile încercări și furtuni. Odată amenințarea morții depărtată, el recade în vechile disensiuni, reluând conflictul originar, conflictul lui Cain și Abel, chiar dacă readus într-o natură paradisiacă. Conflictul din jurul pomului cunoașterii din paradis, se transformă pe pământ într-un conflict mai ales pentru putere, ambele devenind motorul existenței și al degenerării spiritului uman.

Dacă dar Prospero, stârnind furtuna, și aducându-și semenii pe insula paradisiacă a vrut să vadă cum se comportă omul când umanitatea ar lua-o de la început, atunci încercarea sa a eșuat căci n-a aflat, din acest punct de vedere, nimic nou: Milanul s-a transferat pe insulă cu toate tarele sale și cu tot răul ancestral. Pentru noi însă, acest „eșantion" de umanitate care devine insula lui Prospero este însă un concentrat de semnificații și de istorie.

Ariel — Sunteți trei păcătoși, pe care Soarta
(...) nesățioasei mări / I-a poruncit să-i lepede aici,
Pe insulă pustie; între oameni
N-aveți ce căuta. (III, 3)

Este evident că motorul acțiunilor umane este dorința de putere și ura pentru conștiință și cunoaștere, atât în grupul lui Antonio, cât și în grupul Caliban. Asistăm la prima manifestare a acestei dorințe care este *revolta* împotriva ordinii firești. În Milan a avut loc o primă fază a acestei revolte, aceea a lui Antonio[1] împotriva lui Prospero, aceea a războinicului, împotriva înțelepciunii ducelui, aceea a puterii temporale împotriva autorității spirituale. Pe insulă, asistăm la revolta aceluiași împotriva lui Alonso. E o revoltă în cadrul castei nobiliare, a kshatriylor, o revoltă internă împotriva puterii instituite a regalității, pentru a

[1] Numele lui Antonio are în el particula – anti.

Scanned with OKEN Scanner

o răsturna. Pe insulă are însă loc şi o altă revoltă, aceea a lui Caliban împotriva lui Prospero, care e o revoltă a prostiei împotriva inteligenţii, o revoltă a castelor inferioare împotriva conducerii cetăţii, este dubla revoltă, după trilogia hindusă, a vaishi-lor (Stephano şi Trinculo) şi a shudri-lor, împotriva aristocraţiei spiritului. Această revoltă începe chiar în perioada Renaşterii în Europa, dar îşi va căpăta extensia maximă abia în vremea noastră. Toate formele acestea de revoltă refac în fond istoria omenirii cu ciclurile sale care au dus de la epoca de aur la epoca de fier. De la domnia înţelepciunii la încercarea de domnie a prostiei, este evidentă decadenţa spirituală a omenirii, chiar dacă ultimele faze sunt abia schiţate de Shakespeare, căci manifestarea lor era doar la început acum patru veacuri. Ceea ce a fost posibili în istoria umanităţii, nu mai e însă cu putinţă pe insulă, căci Prospero intervine prin Ariel şi curmă nebunia:

Ariel V-am scos din minţi,
E starea-n care oamenii se-neacă
Sau capu-n ştreang şi-l pun, Nebunilor! (III, 3)

Din nefericire, realitatea avea să întreacă previziunea lui Prospero şi a lui Shakespeare. Şi niciun Ariel nu se arată prin văzduh – încă.

*

Decadenţa omului este marcată pe insulă prin trei etape caracteristice care urmăresc trei momente ale degenerării umane, având corespondenţe alchimice simbolice, evident răsturnate. Prima etapă este chiar naufragiul, care-i aduce pe milanezi pe insulă, într-o stare de început, despuiaţi de tot afară de conştiinţă. În mod ciudat ei sunt cu hainele uscate şi curate.

Gonzalo Ciudăţenia însă – lucru de-a dreptul de necrezut – stă în aceea că hainele noastre, cu toate că marea le-a udat leoarcă, şi-au păstrat prospeţimea şi luciul... (II, 1)

Această situaţie sugerează evident o stare de curăţenie, de purificare pe care atât nunta cât şi botezul mării au operat-o asupra naufragiaţilor. Iar insula i-a primit, în pacea ei dintâi, zămisliţi parcă din nou de oceanul primordial.

Scanned with OKEN Scanner

Adriano Cu toate că insula pare pustie... de nelocuit
şi-ai zice chiar de neumblat... trebuie să aibă o climă
dulce, blândă şi temperată

Gonzalo (...) Găseşti aici tot ce-ţi poftеşte inima. (II, 1)

Din nefericire, prima manifestare a acestor oameni este o ceartă plină de batjocură şi ură, care-i reduce la un fel de haos, de stare de disoluţie, care e corespondentul malefic al operei la negru. Însuşi somnul care-i cuprinde pe unii, provocat de Ariel este un simbol al acestei prime etape. Ceea ce se alege din această stare de fermentare sterilă, prima tendinţă concretă este revenirea la vechiul rău. Stăpâniţi de duhul necurat al setei de putere, Antonio şi Stephano complotează să-l omoare pe Alonso ca să-i ia regatul. Tentativa lor este însă dejucată de Ariel.

Ariel Prin arta lui stăpânul ştie
Pericolul care vă paşte! m-a trimis de-aceea
Să vă feresc şi să-l ajut. (II, 1)

A fost o primă încercare a lui Antonio şi Stephano de atingere a unui ţel, de realizare a unei intenţii evident malefice. A doua probă la care e supus grupul e mult mai banală, mai vulgară chiar: un ospăţ. După ameţeala puterii, iată euforia plăcerii. Dar bucatele dispar prin magia lui Ariel. Ceea ce ar fi trebuit să fie pentru ei un moment de vârf, nu e decât o iluzie[1]. Crezând că ating realizarea lor maximă, ei nu fac decât să coboare într-un infern derizoriu. Opera la alb capătă astfel o semnificaţie sumbră. Mergând mai departe, încredinţaţi că merg spre putere, Antonio şi Stephano se trezesc în cercul de putere al lui Prospero, în faţa peşterii lui. Ajungerea la centru este însă pentru ei doar o înfăţişare înaintea judecăţii lui Prospero; dar în loc să sufere rigoarea şi mânia acestuia, întâlnesc mila lui.

Prospero Cât despre tine, domn hain la suflet –
Spunându-ţi frate, gura am să-mi spurc -
Îţi iert ticăloşia ta cea mare.
Pe toate ţi le iert. (V, 1)

---

[1] Scena nu e fără asemănare cu banchetul din Macbeth, evident sinistru şi tragic, nu grotesc ca acestea.

Scanned with OKEN Scanner

Opera la roşu, printr-o răsturnare neaşteptată, capătă datorită milei şi iertării, un aspect pozitiv.

Acelaşi drum îl urmează şi *grupul lui Caliban*, dar cu o treaptă mai jos. Şi aici intervine confuzia şi mai apoi cearta provocată de Ariel care-i duce pe cei trei până la bătaie. Apoi Caliban îl ia pe Stephano drept un zeu, dar nu e vorba de o realizare celestă ci doar de un jalnic sacrilegiu. Şi în acest grup are loc la instigaţia lui Caliban o revoltă şi un complot împotriva lui Prospero însuşi, cum s-a văzut, cu caracter net anti-spiritual. Dar ceea ce trebuia să fie izbânda lor ia aspectul unei opere la alb demonizate.

Rătăciţi de Ariel prin hăţişurile şi mlaştinile insulei, simbol evident al borborosului infernal, ei sunt atraşi de hainele strălucitoare pe care le flutură înaintea lor acelaşi Ariel, devenit acum un fel de Hermes psihopomp; e o ispită la fel de vulgară ca şi ospăţul primului grup, şi la fel de iluzorie. Acest grup este caracterizat prin patima beţiei, revers demonic al „beţiei" mistice. S-ar putea spune că mâncarea şi băutura sunt oferite celor două grupuri ca un revers satanic al ospăţului de nemurire, termen abject al decadenţei lor.

Caliban Făpturi grozave sunt, de nu sunt duhuri...
Asta-i un zeu cu băuturi cereşti
Să-ngenunchez în faţa lui (...)
(...) Jur pe clondirul ăsta să-ţi fiu un supus credincios,
Pentru că băutura nu e pământească... (III, 2)

Tentaţia puterii şi a plăcerilor trupeşti devin aşadar cele două mari păcate care-l trag în jos pe omul supus atracţiei răului. La aceste plăceri josnice s-ar putea adăuga, în cazul lui Caliban, şi dorinţa lui constantă de a o viola pe Miranda, care e evident o culme a mârşăviei, revers satanic al nunţii iniţiatice. În cele din urmă, şi acest grup este atras în cercul de putere al lui Prospero, unde are loc judecata şi iertarea lor, cu o nuanţă specială pentru Caliban, acest om demonizat, care va păstra toată viaţa un suflet de sclav.

Ar fi însă exasperant dacă toată umanitatea ar urma o cale atât de degradantă şi de întunecată ca cele două grupuri amin-

Scanned with OKEN Scanner

tite, al căror parcurs are desigur semnificația unei coborâri în infern. Numeroase versuri presărate pe acest parcurs o atestă.

Stephano Ce face? Sunt draci pe-aici?
(...)Asta-i drac, nu monstru... (II, 2)

Trinculo Parcă-aș cunoaște glasul ăsta. El să fie?
Dar nu se poate, s-a înecat, și ăștia-s diavoli. (II, 2)

Prospero (...) unii dintre voi / Sunt draci, nu oameni. (III, 3)

O parte din naufragiați iau însă *altă cale*. Astfel *Alonso*, regele Neapolului, care se aliase cu Antonio pentru îndepărtarea lui Prospero, se desprinde acum de grupul complotiștilor, chinuit de remuşcări și căință, stări provocate de dispariția în furtună a fiului său Ferdinand, pe care îl crede mort.

Alonzo E groaznic, groaznic!
Părea că-mi spune despre asta valul;
Că vântul mi-o șoptește și că-n tunet,
Cumplitul și profundul bas de orgă
Cuvântul Prospero se auzea
Ca un ison al mârșăviei mele. (III, 3)

Spre deosebire de Antonio și Sebastian care aproape nu mai au noțiunea răului pe care l-au făcut și-l fac, Alonso are încă o conștiință trează, care-l chinuie și care-l va salva.

Gonzalo Toți trei sunt scoși din minți; păcatul lor
Lucrând încet, asemenea otravei
Le roade cugetele. (III, 3)

Ca un răspuns peste ani al Soartei la alianța sa cu răul împotriva lui Prospero, Alonso este supus acum el însuși aceluiaș complot uzurpator din partea lui Antonio, și numai intervenția lui Ariel îl salvează de la moarte. El trece prin aceleași încercări ca și tovarășii săi de drum, dar le suportă fără revoltă, cu tristețe și resemnare.

Alonso În acest loc / Îmi iau de la nădejde rămas bun,
Să nu mă mai înșele. S-a-necat
Acel ce-l căutam, și marea-și râde
de toată truda noastră. (III, 3)

Scanned with OKEN Scanner

Din această stare de pasivitate, ca operă la negru, va apărea însă remuşcarea şi căinţa sa, care-l vor purifica de răul trecut. El nu numai că se va căi de acest rău în faţa lui Prospero, şi va fi iertat de acesta, dar se va bucura şi de prietenia lui.

Alonso De când ai apărut, mi-ai alinat
Durerea ce-am crezut că-i nebunie,
Iar dacă nu-i un vis, de bună seamă,
Povestea-i cât se poate de ciudată.
Renunţ la bir, şi pentru rău te rog
Fierbinte să mă ierţi. . (V, 1)

Prospero Prieten nobil, / Vreau să te-mbrăţişez...

E limpede că spre deosebire de ceilalţi însoţitori, al căror parcurs prin insulă este net infernal, drumul lui Alonso are un caracter purgatorial, la capătul căruia îşi va regăsi tronul Neapolului, ceea ce nu se va întâmpla cu Antonio care va pierde ducatul uzurpat.

Pentru toate aceste personaje insula-i un labirint, cu numeroase trasee şi capcane.

Gonzalo ...ce labirint / De drum cotit şi drept! Cu voia ta
Aş vrea să hodinesc. (III, 3)

Alonso (...) E-un labirint din cele mai ciudate
Şi tot ce s-a-ntâmplat întrece firea
Şi rosturile ei... (V, 1)

În rătăcirile lor prin acest hăţiş ei suferă o *pierdere de identitate* marcată prin somn, prin uitare, prin beţie, prin pierderea conştiinţei, prin vrajă, până-ntr-atât încât nu mai ştiu ce sunt.

Prospero Văd că domnii / Atât sunt de uimiţi de întâlnire,
Încât prostindu-şi mintea, nu-şi cred ochii
Şi se-ndoiesc că vorba li-i firească. (V, 1)

Nu puţin contribuie la această pierdere şi uimire provocată de magia lui Prospero, pe care ei o percep ca miracol. Toate acestea le deschid ochii spre o altă dimensiune care-i scoate din lumea lor mărginită. Pierderea identităţii se dovedeşte benefică în măsura în care ei îşi pierd astfel individualitatea, care i-a dus în fond la toate transgresiunile. La sfârşitul piesei, când îşi vor

Scanned with OKEN Scanner

regăsi identitatea, prin căință și armonie, ca și prin iertarea lui Prospero, ei vor fi alți oameni.

Gonzalo Și Ferdinand o soață și-a găsit, când tocmai
Era pierdut; el, Prospero, ducatul,
Pe-un biet ostrov; iar noi ne-am regăsit
Când nu eram ai noștri. (V, 1)

Acolo unde pierderea a fost mai mare, acolo și regăsirea poate surveni. Căci orice pierdere este o jertfă care duce la smerenie, reducându-ne la adevărata noastră dimensiune, topind orgoliul și patima, anulând individualitatea pentru a lăsa să transpară personalitatea. Și dacă toată opera lui Shakespeare este în căutarea unui lucru pierdut, iată că aici, în ultima piesă, lucrul regăsit este însăși adevăratul rost al omului.

Cel mai aproape de această stare este Gonzalo, care, alături de Adrian și Francisco, urmează alt drum decât celelalte personaje. Chiar din timpul furtunii el se lasă în voia cerului.

Gonzalo Facă-se voia celor de sus ! (I, 1)

De altfel, încă de la Milan el n-a fost de acord cu surghiunul lui Prospero și l-a ajutat pe acesta să-și ia provizii și mai ales cărțile.

Prospero Un inimos napolitan Gonzalo (...)
Știind că țin atât de mult la cărți, mi-a dat
Din propria-i bibliotecă, tomuri
Ce-mi sunt mai scumpe ca regatul. (I, 2)

Gonzalo a fost singurul care a recunoscut deci autoritatea intelectuală a ducelui. După naufragiu, el nu se revoltă împotriva furtunii, ci se mângâie cu gândul că a scăpat cu viață.

Gonzalo Fiți vesel, sir ! Căci toți avem temei
Să fim astfel; din pierderi ce-a rămas
E mult; ce-am îndurat îndură-o lume (...)
Dar prea puțini / Au parte de-o minune-a izbăvirii.
Cu-nțelepciune cumpănește, dar,
Dureri și mângâieri. (II, 1)

Și acolo unde ceilalți văd pe insulă doar primitivism și capcane, el vede aspectele luminoase și vitale.

Scanned with OKEN Scanner

Gonzalo Găseşti aici tot ce-ţi poftește inima...
(...) Cât de proaspătă pare iarba ! Cât e de verde (II, 1)

Gonzalo ar putea fi etichetat de optimist, dar el e mai degrabă un înțelept pentru care întreaga creație, și nu numai omul, sunt minunate, pentru care viața valorează mai mult decât orice pierdere. El este exact opusul unui revoltat, acceptând tot ce vine, așa cum vine, cu blândețe și candoare. Se simte la el o detașare de materie și patimi omenești care-l fac să nu se considere lezat nici de bătaia de joc a celorlalți.

Antonio Am râs de tine.

Gonzalo Care, atunci când e vorba de prostii dintr-astea,
sunt un fleac pe lângă voi, așa că puteți să-i dați
înainte și să râdeți de nimic. (II, 1)

Gonzalo nu se asociază completului contra lui Alonso, fiind dimpotrivă și el amenințat de acest complot, din care-l salvează Ariel. Bătrânul își apără regele, și imploră ajutorul cerului.

Gonzalo Îngeri păzitori, / Feriți pe rege ! (II, 1)

Recursul lui la rugă și la cer este de altfel constant.

Gonzalo Minunea, chinul, teama și uimirea
Sălăşluiesc aici – ne scape cerul
De-acest tărâm cumplit ! (V, 1)

Prospero n-a uitat ajutorul lui Gonzalo pe care-l îmbrățișează primul la întâlnirea lor din finalul piesei.

Prospero Prieten nobil, / Vreau să te-mbrățișez, nemărginită-i
Credința ta. (V, 1)

Drumul acestui bătrân înțelept a fost o permanentă năzuință să-și păstreze chipul originar, oscilând între renunțare și aparență. El este, alături de Pisanio din *Cymbeline* și de Camillo din *Poveste de Iarnă*, una din cele mai luminoase figuri din teatrul shakespearian: împlinind scurta apariție a acelui Old Man din tragedia *Macbeth*, ca o imagine regăsită a omului primordial.

Cea mai evidentă dovadă a bunei-credințe și a gândului curat al lui Gonzalo, este *viziunea lui paradisiacă* a insulei și a regatului pe care-l visează. El recunoaște parcă pe această insulă sălașul originar al omului.

Scanned with OKEN Scanner

Gonzalo De-aş ridica o colonie-aici...
(...) Ce-aş face de-aş fi rege pe ostrov?
(...) Pe toate le-aş întoarce în ţara asta.
Cu susu-n jos; căci n-aş îngădui
Nici-un negoţ; nici o numire-n slujbă;
Nici scrisuri n-ar fi cunoscute (...)
Nu s-ar munci; bărbaţii – trântori, toţi;
La fel femeile, deşi neprihănite...
Nici tron n-ar fi...
(...) Natura, fără trudă sau sudoare,
La toţi de toate-ar da.
(...) Aş cârmui atât de bine-ncât
Şi epoca de aur aş întrece-o ! (II, 1)

Aşadar, dacă unele personaje ale piesei, împinse de un rău ancestral, se înfundă în urzeli criminale sau în borborosul patimilor infernale; dacă regele Alonso traversează un purgatoriu de chin şi sacrificiu, iată că Gonzalo are viziunea unui alt paradis terestru. Este o viziune fără consistenţă reală poate, dar nu e mai puţin o viziune nobilă şi curată, izvorâtă din permanenta năzuinţă a omului spre o existenţă de concordie şi linişte, care va fi existat cândva la începutul basmului lumii, din moment ce omul şi-o mai aminteşte. Am mai întâlnit încă un personaj pe insulă care avea visuri ireale, visuri cumva asemănătoare cu cele ale lui Gonzalo, cineva care este însă contrariul bătrânului înţelept, l-am numit pe Caliban:

Caliban Am să-ţi arăt minune, reci izvoare,
Şi boabe-am să-ţi culeg...
(...) Să nu te temi ! Ostrovu-i plin de zvonuri,
De sunete şi dulci cântări ce-mbată
Dar rău nu fac --- şi-n visu-mi, norii
Îmi par că se desfac, spre-a-mi arăta
Comori ce stau să cadă;-ncât mă scol
Plângând de dorul ăstor vise. (III, 2)

Ciudat acest vis paradisiac al unui demon. Dar poate şi el are nostalgia paradisului, sau poate şi el ştie că lângă poarta iadului stă ascunsă şi o gură de rai? Căci după cât se pare şarpele

Scanned with OKEN Scanner

n-a fost alungat odată cu omul din grădina sfântă... Dar mai curând... *Visul lui Caliban* este dorința unui senzorial, a unui leneș împătimit, este visul unei vulgare „pays de Cocagne", o caricatură a paradisului; în timp ce viziunea lui Gonzalo este aceea a unui contemplativ, este o posibilitate reală de existență, chiar dacă intelectuală. Căci la ceasul piesei, insula, toată lumea, trăiește drama revoltei și luptei pentru putere, pe care nu Gonzalo o va rezolva desigur, el care e un înțelept lipsit de putere, ci Prospero, omul care are și autoritatea spirituală și puterea lumească. Paradisul visat de Gonzalo – poate utopic în prezentul istoric al insulei – devine însă o realitate, dacă nu în planul puterii, atunci în planul iubirii, devine o realitate pentru cei doi îndrăgostiți, Ferdinand și Miranda.

B.7. – Iubirea, paradis regăsit.

Este evident acum că planul lui Prospero pe insulă are două țeluri: unul, de care ne-am ocupat îndelung, și care este cel al înfrângerii revoltei milanezilor, asociați cu Caliban, pe care până la urmă îi aduce în cercul său magic de putere; al doilea țel, și care este poate primul, este acela de a-l întâlni pe Ferdinand cu Miranda, de-a aștepta să se înfiripe iubirea lor, pentru a o ocroti apoi până la logodnă și până la hierogamia finală; cu consecințe nu numai pentru fericirea cuplului, ci și pentru viitorul Milanului. Dacă revenim asupra iubirii celor doi tineri o facem pentru a privi realizarea ei dintr-un unghi spiritual, dintr-un unghi inițiatic chiar, singurul care poate ridica iubirea până la nivelul paradisului terestru. Pentru că victoria lui Prospero în planul puterii ar fi fără perspectivă dacă uniunea Ferdinand – Miranda, dacă iubirea lor n-ar realiza speranța unei armonii, a unei transmutări, a unei perpetuări nu a speciei, ci a tradiției întregului Milan.

Etapele acestei iubiri se înscriu, în mare, ca orice proces inițiatic, în cele trei etape ale Marii Opere alchimice pe care cei doi îndrăgostiți o vor realiza pe insulă. Debarcarea lui Ferdinand se face sub semnul opresiv al naufragiului după furtună și al

Scanned with OKEN Scanner

morții (presupuse) a tatălui său; ca și sub nostalgia nunții surorii sale cu regele Tunisului de la care se întorcea. O stare de restriște și însingurare, îl stăpânește. La rândul ei Miranda e apăsată și ea de furtună și naufragiu, pe care le trăiește prin mila pe care o resimte pentru cei morți sau în suferință.

Miranda Prin arta-ți, dragă tată, de-ai stârnit
Acest al apei clocot, domolește-l !
(...) Chinul lor a fost / Și-al meu, când i-am văzut...
(...) Strigătele, vai, / În suflet mi-au pătruns ! (I, 2)

E o stare de interiorizare care pregătește sufletul pentru deschideri viitoare. Dar ea mai e și nostalgică după trecutul Milanului pe care tatăl său se decide să i-l povestească abia acum. Stăpânită de melancolie, Miranda adoarme, somnul ei fiind un simbol al stării de ocultare în care este cufundată insula. Tot acest complex sentiment de însingurare și așteptare, de restriște și pasivitate formează echivalentul operei la negru, stare pregătitoare pentru o altă izbucnire de viață. În această stare, Ferdinand întâlnește pe Miranda uimită (cum o arată și numele) că vede un bărbat chipeș pe care-l crede, nu fără teama deziluziei, un duh.

Miranda Ce-i? Un spirit? / Cum se mai uită-n jur ! O, tată
E tare, tare mândru, dar e duh? (I, 2)

Obișnuită cu spiritele fără chip de pe insulă, Miranda tânjește după un om, ca Ondina din poveste. Și privirea lui Ferdinand o trezește din lâncezeala ei melancolică, ca Făt-Frumos pe Frumoasa din pădure. Prima simțire este de uimire, de exaltare, ca la întâlnirea cu un zeu.

Miranda Îmi pare / Un chip divin; lucrarea- firii mândră
Ca el n-am cunoscut (...),

Ferdinand E, negreșit, zeița / Slăvită-n aste cânturi: (I, 2)

Însoțită de muzica lui Ariel, dragostea izbucnește fără margini. Dar până la fixarea acestei vrăji, încă vaporoasă, mai este o cale lungă. Sulful (foc) și Mercurul (apă) intră în ebuliție, presimțind unitatea dorită. Dar Prospero știe că athanorul trebuie „răcit" pentru a nu exploda.

Scanned with OKEN Scanner

Prospero Din prima clipă s-au sorbit din ochi
(...) S-au prins în mreji; dar pripa lor eu cată
S-o stăvilesc, căci un câştig prea lesne
Ştirbeşte din răsplată. (I, 2)

Ştiind că prima privire ar putea fi înşelătoare, Prospero pune la încercare această flacără, ceea ce va provoca suferința celor doi îndrăgostiți, dar va întări dragostea lor. Încep chinurile de iubire, ca în comedii, care nu vor fi însă pierdute. Ceea ce deosebeşte totuşi de la început soarta îndrăgostiților din *Furtuna* de a celor din comedii e faptul că Prospero se opune doar în aparență iubirii lor, în taină el ocrotind-o. Orice operație alchimică se face în secret. În comedii, cuplul îndrăgostiților avea de înfruntat opoziția tatălui care dovedea o lipsă de înțelegere şi o preferință materială. Aici opoziția lui Prospero este doar o metodă, o cale lentă de maturare, de realizare a unirii finale.

La început Prospero îl acuză pe Ferdinand că vrea să-i uzurpe puterea asupra insulei – tentație majoră pentru un războinic. El provoacă astfel *curajul prințului* care reacționează scoțând sabia pentru a-şi apăra onoarea şi iubirea, ca orice bun Kshatriya, dar e înfrânt de bagheta magică a lui prospero. Totuşi această înfrângere nu-i slăbeşte iubirea, dimpotrivă.

Ferdinand Încătuşată, ca-ntr-un vis, mi-e viața...
Dar moartea tatii şi a celorlalți,
Sfârşeala ce-o încerc şi-amenințarea
Acestui om pot să le-ndur uşor,
Din temniță de mi-o fi dat s-o văd
O dat'pe zi. În colo, libertatea
Să fie-n restul lumii ! – În temnița aceasta
Am loc destul. (I, 2)

Lipsit de ceea ce avea pe pământ, înfrânt de Prospero, Ferdinand este într-adevăr acum despuiat de tot, afară de iubire. Alături de Miranda temnița, cu care îl amenință Prospero, devine pentru el un loc al libertății. Ca şi pentru Lear şi Cordelia, ca şi pentru Posthumus. Temnița se transformă într-un athanor al eliberării.

Scanned with OKEN Scanner

A doua încercare la care e supus Ferdinand este aceea a *unei munci obositoare şi umilitoare*, ca şi aceea dată lui Caliban: căratul buştenilor de lemn. Prinţul o îndură cu resemnare.

Ferdinand Sunt jocuri grele, ce sporesc plăcerea
Din truda lor; anume înjosiri
Sunt îndurate demn; nimicuri duc
Spre-un ţel măreţ. Corvoada mea ar fi
Şi grea, şi uricioasă, dar stăpâna
Învie ce e mort, şi chinul meu
Plăcere-l face... (III, 1)

Aceste munci („labours") la care e supus Ferdinand sunt în fond pentru el ca şi „muncile lui Hercules", „chinuri de iubire" („love's labour's") care odată învinse se vor transforma în împliniri fericite („rich ends"). Dacă prima încercare avea rolul de a-i stârni curajul (coagula), această a doua încercare are rostul să-i anihileze orgoliul (solve): este o încercare ce compensează prin smerenie mândria unui Kshatriya, împiedicând-o să se prefacă în trufie. E o purificare necesară prin coagula – slove căci Prospero ştie prea bine că orgoliul duce la setea de putere dacă nu e „dizolvat" de umilitate. E o necesară anihilare a ego-ului fără de care nu poate exista o mare iubire.

Direct, Miranda nu e supusă nici unei încercări, dar indirect ea suferă aceleaşi chinuri alături de iubitul ei. Miranda e o fiinţă care prin milă şi suferinţă se identifică cu Ferdinand chiar înainte de nuntă. Ca shakti a tatălui său, ea a reprezentat pe insulă aspectele de candoare şi milă, în timp ce Prospero le reprezenta pe acelea de înţelepciune şi putere. Ea are mai mult decât alte eroine shakespeariene aceste virtuţi, alături de uimire, care e un aspect intelectual. Ea oglindeşte astfel (mirare) atributele de mişericordie şi înţelepciune ale Principiului. Împreună, desigur, cu acela de frumuseţe. Alături de Ferdinand ea va reprezenta prin compasiune complementul necesar al forţei şi curajului, în unirea finală prin iubire. În planul etic, Miranda e o altruistă, virtute necesară pentru a domoli individualitatea, virtutea pe care Ferdinand o va dobândi prin încercări. Aceste încercări, departe

Scanned with OKEN Scanner

de a potoli iubirea, o vor amplifica şi o vor întări, probându-i fermitatea, constanţa, dar şi ardenţa şi perenitatea.

Ferdinand Stăpână-aleasă,-n preajma-ţi pentru mine
Şi noaptea-i fapt de zi...
(...) Ascultă-mi sufletul: Mi-e inima în slujba ta din clipa
Când te-am văzut; sălăşluieşte-n tine
Ca să mă facă rob...
(...) Cer şi pământ, fiţi martor ăstui cântec
Şi de nu mint, pe spuza-mi aşezaţi
Coroana împlinirilor ! (...)
Mai mult ca oricine-n lume te iubesc,
Te preţuiesc şi te cinstesc. (III, 1)

Iubirea aceasta e o identificare a cerului cu pământul, o unire a două inimi, o încarnare a unei existenţe. Dar nu va fi încă o nuntă, ci doar o logodnă, pe care Prospero o binecuvântează în taină.

Ferdinand Stăpâna mea, / Al tău, de-apururi,

Miranda Soţul meu, atunci?

Ferdinand Cu râvna robului spre libertate,
Îţi dau eu mâna.

Prospero (...) Rară întâlnire a două mari iubiri ! Pogoare harul
Spre-această înfiripare ! (III, 1)

O prefigurare a eliberării finale. Prospero poate fi satisfăcut. Opera la alb e şi opera lui.

Şi totuşi Prospero nu este mulţumit, deşi încercările la care a fost supus Ferdinand au fost împlinite.

Prospero ... te-am chinuit atât / Ca să te-ncerc în dragoste, iar tu
Te-ai dovedit prea vrednic – scumpul dar
În faţa cerului îl întăresc ! (IV, 1

Binecuvântarea lui nu pare suficientă. El mai vrea de la cei doi logodnici consfinţirea unui ritual. Până atunci, absolută puritate.

Prospero De-o să te-atingi însă de ea-nainte
De-a se fi săvârşit tipicul tot
Şi sfânta slujbă, după rânduială,

Scanned with OKEN Scanner

Din cer mănoasă rouă să nu dea
Unirii voastre rod (...) luați seama, dar,
Ca Himen să v-aprindă torța lui. (IV, 1)

Iubirii plină de ardoare a lui Ferdinand și Miranda, îi lipsește însă lumina. Prea multă ardoare strică, athanorul poate exploda. Compostul trebuie încălzit mai departe la foc lent, până se va produce sublimarea.

Prospero ... nu da frâu pornirii, / Căci jurămintele pripite-s paie
Pe focul sângelui. Fii cumpătat,
De nu, sunt vorbe-n vânt. (IV, 1)

Amploarea trebuia potolită, pentru a căpăta exaltarea. Iubirii lui Ferdinand și Miranda îi lipsește însă transfigurarea.

Jocul cu măști pus la cale de Ariel este simbolul acestei transfigurări. La acest joc divin iau parte Junona, Ceres și Iris. Junona, ca zeiță a căsătoriei, reprezintă consfințirea nunții și binecuvântarea ei cu rod. Prezența lui Ceres însă este dovada evidentă a caracterului inițiatic al acestui ritual, Ceres fiind zeița misterelor eleusine, a morții și învierii Proserpinei.

Iris Mănoasă Ceres, doamnă a ogoarelor (...)
A ta umbrită salcie-plângătoare
Cu-ndrăgostiți fără noroc; și vița,
Și țărmul care-și plânge văduvia
Când te preumbli-n zarea mărilor! (...)
Apropie-te Ceres, și cu ei să fii ! (IV, 1)

Salcia și via, două simboluri complementare al morții și vieții, al morții care dă viață, sunt însemne ale inițierilor. Iris, ca mesageră a zeilor, reprezintă, prin curcubeu, legătura cerului cu pământul. De la această liturghie cerească lipsește însă Venus și Amor, ei reprezentând iubirea pământească în ochii lui Ceres. E ca și cum zeița slăvită în comedii ar fi lăsat locul acum zeiței misterelor. Aceste mistere stricto sensu, sunt paradisiace.

Ferdinand Aici aș vrea de-a pururi să trăiesc !
Un tată și o soție minunată
Adus-au raiul pe pământ. (IV, 1)

Dar mai e o taină pe care Ceres și Junona și-o spun în tăcere:

Scanned with OKEN Scanner

Prospero Taci, taci ! Junona-i murmură ceva lui Ceres;
Ia seama – şi să nu scoţi un cuvânt,
Altminteri vraja se destramă. (IV, 1)

E poate acesta misterul inefabil al Operei la Roşu, a marii uniuni spirituale a lui Prospero şi a Mirandei, a Sulfului şi Mercurului alchimic.

PARTEA C – Teatrum Sapientiae.

C.1. – Întoarcerea acasă.

Spre deosebire de alte furtuni aceasta ultimă încheie opera lui Shakespeare dar deschide piesa. Şi va deschide şi aşa numitul Folio din 1623 prima publicare integrală a scrierilor marelui Will. E unul din multiplele semne că începutul şi sfârşitul au ceva comun, chiar dacă nu coincid în totalitate. Să mai amintim că una dintre primele comedii, *Comedia Erorilor*, începe de asemenea cu o furtună. Sunt aşadar furtuni şi în comedii, şi în tragedii (*A 12-a Noapte*, *Regele Lear*, *Pericles*) dar nici una nu are importanţa covârşitoare a ultimei, din moment ce a dat titlul piesei.

Sensul de încercare al furtunii, de luptă cu elementele, dar şi de purificare şi posibilitate de regenerare, este evident peste tot. Faptul că furtuna din *Regele Lear* e pe uscat, iar aceasta e pe mare nu modifică semnificaţiile generale, dar îi adaugă noi valenţe. Căci intervenţia mării pe lângă a celorlalte elemente dă o mai mare amploare la tot ce se întâmplă, marea fiind ea însăşi o încercare, iar călătoria pe mare fiind ea însăşi o aventură deosebită, simbol al existenţei. Aici furtuna antrenează în răsturnări nu numai Milanul sau Neapolul, ci o întreagă umanitate. E o furtună care chiar dacă nu implică sfârşitul lumii, semnifică desigur sfârşitul unei lumi.

Scanned with OKEN Scanner

O altă particularitate importantă a acestei furtuni ni se pare a fi legată de faptul că este provocată de voința și puterea lui Prospero, ajutat de Ariel, ca unul care poate stârni și domoli elementele. Se cunosc exemple mitice și chiar istorice[1] de furtuni provocate de om prin puteri magice, pentru a pedepsi o comunitate umană, în aparență în scopul răzbunării, dar în realitate pentru restabilirea unei ordini, a unui echilibru, prin pedeapsă și răsplată, prin distrugere și regenerare. Sau chiar dacă un asemenea magician nu provoacă furtuna se poate folosi de ea pentru a-i imprima un anumit sens, pentru a-i dirija cursul.

Furtuna e în genere o ieşire din matcă a elementelor care la limită poate duce până la haos, deci la reducerea lumii la substanța primă din care se va reface o alta. Aici furtuna nu merge atât de departe, nu este un potop, dar poate avea parțial semnificația lui. Furtuna are aici un scop mai limitat, dar are unul despre care vom mai vorbi. Ea nu distruge o omenire ci o împinge într-o încercare majoră din care va ieşi transformată. Această furtună schimbă cursul unor existențe care se credeau stabile, e deci un revelator al adevărului. Cei din Milan, întorcându-se de la o nuntă, se credeau fericiți, când în realitate erau doar iluzionați. Pe drumul lor de întoarcere furtuna le distruge această iluzie, iluzia siguranței și puterii lor.

E evident că omul se comportă altfel în furtună, decât în situații normale. El e silit să-şi dea jos măştile pe care le poartă cu ştiință sau fără, rămânând aşa cum este din fire. Lucru care apare chiar din prima scenă, pe puntea corăbiei; și cei din Milan nu se pot lăuda cu o cooperare prea lăudabilă, încercând să-i omoare pe marinari, singurii care i-ar mai fi putut salva. O comportare absurdă, dar perfect posibilă, căci o furtună scoate la iveală de multe ori nu atât solidaritatea umană, cum se spune, ci contrariul ei, ura și dezbinarea.

Spuneam mai sus că furtuna surprinde pe Milanezi pe drumul de întoarcere de la Tunis. Și într-adevăr, întoarcerea poate fi

[1] Milarepa. (Tibet)

Scanned with OKEN Scanner

mult mai importantă pentru aventura umană, decât chiar împlinirea unui țel. Întoarcerea confirmă sau infirmă valabilitatea unei realizări. Pe drumul de întoarcere şi Iason şi Ulisse au avut de suportat marile furtuni care le-au arătat că realizărilor lor nu erau destul de tari pentru a înfrunta devenirea, fără concesii şi fără a o depăşi. Căci fără câştigarea întoarcerii totul se poate nărui, ducând la cădere. Întoarcerea e cea care consolidează o întemeiere, o afirmă şi o menține. Altfel, întoarcerea se preface în catastrofă.

Aşa se întâmplă cu cei din Milan. Întoarcerea lor nu e numai o cădere, ci aproape o anihilare a tot ce aveau, a tot ce erau. Furtuna răstoarnă totul şi are, pentru un moment cel puțin, sensul morții. În fața acestui prag, omul profan reacționează dezordonat şi disperat; omul cu credință, Gonzalo, se roagă însă. Două atitudini din care se poate deduce un trecut, dar şi un viitor, în fond un destin. Ajunşi pe insulă Milanezii sunt siliți să ia existența de la zero. E ca o nouă viață pentru ei, după o moarte aparentă, e ca o nouă creație. Vor lua acelaşi drum ca în Milan? Vor lua drumuri noi? Aşa cum s-a văzut, naufragiații par să urmeze aceleaşi drumuri, dar numai până la un punct, căci sfârşitul este altul. „Non bis in idem". Chiar dacă drumurile se aseamănă, sensul final se schimbă. Ceva coincide la sfârşitul unui drum şi la începutul altuia, dar se produce un salt care schimbă sensul. În finalul *Furtunii* lui Shakesperare oamenii îşi găsesc echilibrul, sau le este impus. Ceea ce fusese înainte de furtună era o dezordine sub o aparență de fericire. Ceea ce se realizează este o nouă şi poate mai stabilă ordine.

Aşadar, furtuna are aici nu numai rolul de schimbare a cursului unor destine, ci chiar acela de anihilare a unor existențe, pentru a începe altele. Imediat ce furtuna se potoleşte, se instalează o liniște în care Prospero, magicianul, cedează locul lui Prospero omul, care îi povestește Mirandei trecutul, în fond justificarea acțiunilor sale. Această poveste care începe să se depene este o reamintire, punct de plecare a unei alte lumi, ce se întoarce la origini, înainte de a se naşte din nou.

Scanned with OKEN Scanner

C. 2. – Om, Destin, Providență.

Spuneam la începutul comentariului nostru că toată răsturnarea dramatică din *Furtuna* începe cu o greșită alegere a lui Prospero care deleagă puterea fratelui său Antonio, ceea ce duce la revoltă, uzurpare și surghiun. Cel puțin întâmplările din Milano, acum povestite, par să fie provocate de greșeala lui Prospero, care trezește răul latent, cum singur o recunoaște.

Prospero Deci lepădând treburile lumești,
Retras, râvnind la-mbogățirea minții,
(...) duhul rău / I l-am trezit. (I, 2)

Era greșeala lui Prospero, este un inevitabil destin, rămâne de văzut. După consecințe, răspunsul pare ambiguu, cel puțin acum, la început.

Miranda Vai, ceruri ! / Ce urgisire să plecăm ! Sau poate
A fost un har?

Prospero Și una, și cealaltă. / Năpastă că plecăm, și fericire
Să poposim aici. (I, 2)

Există un rău și un bine în oricine, pare să spună înțelepciunea lui Prospero, sau un rău poate fi întors în bine. Până la sfârșit soarta nu poate fi cunoscută în detaliu, dar dacă se dezechilibrează o existență, tot ea o va reechilibra, sensul rămânând același.

Este destinul atotputernic în *Furtuna*? Ariel crede că da.

Ariel Sunteți trei păcătoși, pe care Destinul
Ce cârmuiește-acest tărâm de jos
Și ce-i pe el, nesățioasei mări
I-a poruncit să-i lepede aici.
Pe-o insulă pustie. (III, 3)

Duhurile și omul sunt mânate de soartă, spune Ariel. Așadar, puterea destinului se exercită doar în această lume inferioară (lower world). Rezultă implicit că dincolo de lumea noastră, în lumea informală, destinul nu mai are putere. Nu spusese oare Macbeth că destinul e în „semințele timpului" (the seeds of time), deci în lumea formelor și a devenirii temporale?

Scanned with OKEN Scanner

Ariel, şi oamenii, locuitori ai Lumii formale, sunt supuşi destinului. Nu însă şi zeii, care sunt entităţi ale lumii spirituale, de dincolo de paradisul terestru. Este aceasta o viziune a destinului diferită de cea antică în care destinul era uneori mai puternic decât zeii, fiind şi el un zeu, dar născut mai înainte de începuturile cosmosului propriu-zis.

Mergând mai departe, în marele lui monolog din actul III, 3, când le apare naufragiaţilor în chip de harpie, Ariel spune:

Ariel Nebunilor ! Noi suntem
Slujbaşii soartei... (III, 3)

S-ar părea deci că duhurile intermediare sunt instrumente, trimişi ai destinului, pe care oamenii îl suportă. Rezultă că cu cât e situată mai jos pe scara existenţei, o făptură e mai supusă destinului. Gradul de libertate faţă de necesitate creşte aşadar cu cât această făptură e mai aproape de spirit.

În sfârşit, în acelaşi monolog Ariel are o a treia declaraţie în ce priveşte destinul.

Ariel Puterile care amână, dar nu uită,
Au asmuţit asupra voastră apa
Şi ţărmul, şi făpturile. (III, 3)

Dacă prima dată Ariel a vorbit de destin (Destiny), apoi de soartă (Fate), acum vorbeşte de puteri (powers). Aceste puteri, destul de nedefinite, care ar putea fi şi superioare destinului, nu lasă nici o faptă fără răsplată. Răspunsul la acţiunile noastre, chiar dacă nu vine imediat, va veni cândva pentru a compensa lucrurile. Este aceasta o consecinţă a principiului acţiunilor şi reacţiunilor concordante, care regenerează echilibrul universal.

Acestor idei asupra destinului exprimate de Ariel, Prospero le va adăuga altele, de o mult mai mare deschidere. Căci Ariel e doar un duh, mai subtil poate decât Prospero, căci se mişcă în alt spaţiu şi timp, dar care nu are conştiinţa universalului, fiind limitat de propria sa lume. Prospero ca magician şi ca intelectual, ca om care e central în această lume, ştie însă mai mult.

Ariel Prin meşteşugul lui, stăpânul ştie
Ce rău vă paşte. (II, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Prospero cunoaşte deci ce se va întâmpla, el ştie destinul omului. Căci punctul din care priveşte el lumile este mai înalt decât cel al lui Ariel, este punctul suprem care-l călăuzeşte şi pe el.

Miranda Cum am ajuns la ţărm?

Prospero Prin mila proniei cereşti. (I, 2)

Peste destin, Providenţa, care e shakti, puterea în lume a Principiului, i-a salvat pe Prospero şi Miranda, aducându-i pe insulă. Miranda, shakti a lui Prospero, a fost şi ea un instrument al cerului în această salvare, un instrument inefabil.

Prospero O, nu ! Un heruvim
Ce-mi dă puteri în viaţă, pe când eu
Stropeam cu lacrime sărate marea
Şi, copleşit, gemeam. (I, 2)

Chiar şi destinul, la început ostil lui Prospero, i-a devenit favorabil, fiind şi el supus Providenţei.

Prospero Prin stranie-ntâmplare, milostiv, destinul
Şi azi prieten mi-a-ndrumat duşmanii
Spre-acest tărâm. (I, 2)

E ca şi cum destinul însuşi s-ar fi îmblânzit atunci când Providenţa şi-a arătat bunăvoinţa faţă de Prospero. Căci la început ducele pare să fi fost lăsat în voia soartei, în voia primei furtuni.

Prospero ... şi ne-au lăsat / Pe puntea navei, să ne plângem mării,
Ce hohotea vrăjmaşe, şi furtunii... (I, 2)

Prospero e salvat de Providenţă şi acum e el cel care provoacă şi stăpâneşte furtuna. Frumoasă revanşe pentru cel care ştie şi crede în Providenţă. El capătă până la urmă puterea de a lupta chiar cu destinul. Apare astfel evident că alături de Providenţă şi destin, voinţa omului şi ştiinţa lui, sunt forţe care ţin echilibrul existenţei şi al universului. Shakespeare nu era un fatalist.

Şi celelalte personaje din piesă, de la Miranda la Ferdinand, şi până la bătrânul Gonzalo, vorbesc de Providenţă mai curând decât de destin. Ferdinand vede în Miranda o zeiţă:

Ferdinand E, negreşit, zeiţa / Slăvită-n aste cânturi! (I, 2)

Iar Miranda vede în Ferdinand de asemenea un zeu:

Scanned with OKEN Scanner

Miranda Îmi pare / Un chip divin... (I, 2)

Ei sunt conduşi unul spre altul de o muzică celestă, muzica lui Ariel.

Ferdinand E-un cântec pământean sau din văzduh?
A încetat-cred că dezmiardă-un zeu
Al insulei (I, 2)

Cei doi îndrăgostiţi erau într-un loc şi într-un timp în care fiecare lucru şi fiecare făptură ascundeau un duh sau un zeu. Sau poate că iubirea vede dincolo de aparenţe oricând.

Adevărata lor revelaţie este apariţia zeităţilor Ceres şi Junona, care le consacră nunta. Chiar dacă e vorba de simboluri acestea fac parte dintr-un ritual iniţiatic şi sunt deci prezenţe efective. Ferdinand recunoaşte, în final, că întâlnirea lui cu Miranda a fost opera Providenţei. Nici a destinului, nici a zeilor, ci a Providenţei.

Ferdinand E muritoare, sir; / Nemuritoarea Providenţă, însă,
Mi-a dat-o... (V, 1)

De remarcat că şi aici, ca şi în alte piese, Shakespeare invocă atât zeii tradiţiei greco-romane, cât şi Providenţa creştină. Nu e vorba de sincretism, cum ar putea crede unii, ci de o unitate spirituală peste separaţiile religioase, punct de vedere esoteric prin excelenţă, căci păstrează o ierarhie şi afirmă un Principiu unic, simbolizat de Providenţă, shaktia acestui Principiu. Şi dacă zeii vechilor tradiţii sunt corespondenţii îngerilor din tradiţia creştină, Providenţa creştină e puterea divină care-i regentează.

Dintre naufragiaţi, singurul care mai invocă pe zei este Gonzalo, înţeleptul sfetnic din Neapole. Celelalte personaje, aparţinând propriu-zis lumii profane, atenţionează mai mult infernul decât cerul. Existenţa lor la întâmplare, supusă tentaţiilor răului, îi face neatenţi şi insensibili la prezenţa zeilor, afară doar poate de momentele în care-i ameninţă moartea, când teama de anihilare le scoate mai curând exclamaţii, decât o invocare a cerului. Gândul lor e mai mult la infern şi uneori la destin; sau la o anumită formă de destin: „for all is but fortune", spune Stephano (V, 1). Excepţie face, către sfârşitul piesei, Alonso mişcat de întâmplările cvasi-miraculoase din jur (regăsirea lui Ferdinand).

Scanned with OKEN Scanner

Alonso Nu-s întâmplări firești-din ce în ce-s
Mai stranii ! (V, 1)

E ca și cum omul profan doar în fața miracolului și a morții își mai îndreaptă gândul spre cer.

Cu totul alta este comportarea lui Gonzalo care încă de la început și apoi și pe parcurs e cu gândul la zei.

Gonzalo Facă-se voia cerului. (I, 1)
Îngeri păzitori / Feriți pe rege ! (II, 1)
Dar, domnule, în numele a tot ce-i sfânt,
De ce privești în gol? (III, 3)

Către sfârșitul piesei, tot Gonzalo este cel care exprimă mai concentrat și mai bine raportul între om, destin și Providență, privindu-i pe Ferdinand și Miranda strâns uniți prin iubire.

Gonzalo Voi, zei, priviți / Și binecuvântați-le coroana,
Când voi ați însemnat cu creta drumul
Ce ne-a adus aici. (V, 1)

Zeii sunt așadar cei care trasează drumul existenței noastre; destinul pare doar executorul acestui plan. Se degajă astfel gândirea tradițională a autorului care ne spune că drumul trasat de cer nu poate să fie, în final, decât bun și favorabil omului. Odată germenele încolțit, intrat deci sub imperiul timpului și al devenirii, acest drum este supus influențelor contradictorii ale ambianței, ale necesității, care formează destinul propriu-zis. Chiar dacă este atras de tentațiile descendente ale răului, dacă omul rămâne atașat cerului și-și exercită voința în acest sens ascendent, el este salvat. Și dacă în această piesă sunt salvați și cei care s-au lăsat atrași de infern, este încă o dovadă că mila cerului este mai mare decât rigoarea divină. Stă așadar și în puterea omului salvarea sau damnarea sa. O spune Prospero în ultimele versuri ale epilogului piesei, care sunt și ale întregii sale opere:

Prospero Dacă n-o să mă închin
Voi muri în mare chin.
Rugăciunea-ntrece chiar
Al milostivirii har,
De păcat eliberând, (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

C. 3. – Substanța visului.

Furtuna a separat așadar cerul de pământ creând o lume nouă după ce a distrus lumea veche, aducând-o până aproape de haos. A separat în același timp Providența de Destin, căruia lumea veche era înclinată să-i acorde preponderența, așa că a separat și sacrul de profan. Dar tot așa, și chiar mai mult, ea a separat realitatea de iluzie, după ce l-a confruntat pe om cu răul, cu aparența, cu visul, cu miracolul și cu zeii.

Către sfârșitul piesei, Prospero spune, adresându-se tinerilor îndrăgostiți, celebrele versuri:

Prospero Făcuți suntem dintr-o aceeași
Plămadă ca și visele, iar mica noastră viață
Înconjurată e de somn. (IV, 1)

Versuri pline de mister care au fost interpretate în genere sub puterea lor de semnificație, scoțându-se în relief doar ideea vieții ca vis și a visului ca iluzie. Mai întâi, în aceste versuri se confruntă nu numai viața cu visul, ci și cu somnul. Și realitatea somnului e chiar mai importantă din moment ce imensitatea lui înconjoară și viața și visul ca pe o insulă. Viața și visul, o insulă într-o altă insulă, aceea a lui Prospero, toată într-un ocean de somn. În fond, trei nivele de existență care coexistă, și care nu pot fi unul fără altul, decât atunci când insula e înghițită de somn. Căci somnul e moartea, dar nu ca neant, ci ca o prezență atotstăpânitoare, ca Non Ființă din care emerge toată manifestarea, ca o insulă pe oceanul primordial. Pe această insulă coexistă lumea și visul, făcute din aceeași substanță subtilă, dar diferite ca modalitate. Și în această insulă – univers, insula-viață, insula – om a lui Prospero, viața lui și a Milanului. O insulă ca simbol a marii insule a creației, așa cum omul are un rol central în această creație.

Dar ce sens are creația și omul odată cu ea? Sunt doar un vis, o iluzie în raport cu somnul, cu marele ocean de somn? Prospero însuși e tulburat de acest gând.

Prospero Mă iartă, domnule.
Mi-e răvășită mintea de bătrân...

Scanned with OKEN Scanner

Să nu te mişte slăbiciunea mea.
Duceţi-vă-n chilie dacă vreţi,
Să vă odihniţi – eu mă mai plimb puţin,
Să-mi vin în fire. (IV, 1)

Nu numai Prospero îşi pune această întrebare care-l tulbură, căci de-a lungul piesei şi celelalte personaje sunt atinse de vis.

Pentru Miranda un vis este trecutul de care-şi aminteşte, dar care în mare parte nu-l ştie sau l-a uitat.

Miranda E mult de-atunci...
Parcă-i un vis, şi nu adeverirea
Ce-o dă aducerea-aminte. (I, 2)

Visul treaz al Mirandei îl poate adeveri doar aducerea aminte, anulând timpul, atâta timp cât aducerea aminte poate păstra totul în prezent, făcând din vis realitate.

Pentru Ferdinand acest vis este prezentul care îi încătuşează viaţa, luându-i libertatea, atunci când sabia lui e sfărâmată de bagheta lui Prospero.

Ferdinand Încătuşată ca-ntr-un vis mi-e viaţa
Dar moartea tatii şi a celorlalţi
Sfârşeala ce-o încerc şi ameninţarea
Acestui om pot să le-ndur uşor,
Din temniţă de mi-o fi dat s-o văd
Odată-n zi (...) în temniţa aceasta
Am loc destul. (I, 2)

Viaţa e vis şi visul e temniţă, deci un coşmar. Dar dacă în acest coşmar apare lumina iubirii, temniţa înseamnă libertate. Visul devine mai puternic decât viaţa.

Dar aşa cum personajele fac experienţa diversă a visului, ele o fac şi pe aceea a somnului. Miranda e adormită de Prospero, când îi dezvăluie planul său lui Ariel; marinarii de pe corabie sunt adormiţi de Ariel după furtună. E vorba mai curând aici de un somn de retragere din curgerea timpului, de retragere din devenire, până ce aceasta redevine prielnică. Mai ales somnul Mirandei simbolizează lunga ei retragere în singurătate până la apariţia lui Ferdinand. Somnul ei, ca al Frumoasei din pădure, e regenerator şi a-toate-păstrător.

Scanned with OKEN Scanner

Dar mai e şi somnul lui Gonzalo şi Alonso, în timp ce Antonio şi Sebastian complotează să-i omoare. E mai curând o letargie, o lipsă de veghe, care lasă câmpul liber forţelor răului.

E însă şi un somn al lui Antonio şi Sebastian, cu ochii deschişi. E veghea insomniacă a demonului, somnul coşmar.

Sebastian Cum, eşti treaz?

Antonio M-auzi când îţi vorbesc?

Sebastian Te-aud, fireşte. / E-o limbă somnoroasă şi vorbeşti
Ca-n somn. Ce-ai spune? Ciudată tihnă
Să dormi cu ochii larg deschişi; să stai,
Să umbli, să vorbeşti, şi totuşi
Să dormi buştean ! (II, 1)

Este o veghe malefică asemănătoare cu aceea a lui Macbeth care ucisese somnul.

Peste toate aceste semnificaţii ale visului şi somnului, uneori benefice, alteori malefice, stă însă somnul la care se gândeşte Prospero, care învăluie totul. Căci pentru Prospero, ca şi pentru Hamlet, somnul e realitatea ultimă, e vidul universal, e Nirvana budistă. În raport cu el totul e vis, totul e iluzie, chiar dacă aici visul nu mai e un coşmar ca pentru Hamlet, ci un văl de frumuseţe, dar şi de ascundere, ca şi vălul Mayei, realitate şi iluzie în acelaşi timp.

Prospero e tulburat de acest somn pentru că, dacă ar fi consecvent cu el, ar trebui să renunţe la insula lui, la planul lui. Dar el nu renunţă, semn că somnul nu e neant şi că insula are o realitate pentru care trebuie să lupte, pe care trebuie s-o apere, chiar dacă, în sine, această insulă e şi ea o iluzie. Hamlet caută acest somn pentru a-şi găsi eliberarea; Prospero e tulburat, căci mai are încă de lucru. Perspectiva s-a schimbat între cele două personaje.

Opera lui Shakespeare, începe, dacă vă amintiţi, cu un vis, visul căldărarului Sly din *Îmblânzirea Îndărătnicei*. Viaţa noastră ca şi opera lui Shakespeare sunt visul unui faur. La sfârşitul vieţii şi al operei, acest faur e Prospero.

Dar gândul lui Prospero nu-şi găseşte întreaga semnificaţie decât dacă este încadrat în ansamblul scenei în care este exprimat. Cu câteva clipe mai înainte de meditaţia lui Prospero,

Scanned with OKEN Scanner

se încheiase viziunea zeițelor Ceres și Junona consfințind nunta lui Ferdinand și a Mirandei, cărora Prospero li se adresează.

Prospero Pari, fiul meu, cuprins de tulburare,
Și-aș zice trist. Te-nsenin eează -acum
Serbarea noastră s-a sfârșit. Actorii,
Ți-am spus, au fost toți duhuri, și-n văzduh
S-au destrămat cu toții. Și întocmai
Ca funigeii viziunii, turnuri
Cu turlele în nori, palate mândre,
Biserici maiestuoase, chiar pământul,
Cu tot ce-a moștenit, se vor topi
Și duși, ca-nchipuit spectacolul acesta,
Nici spulber n-au să lase-n urma lor. (IV, 1)

E ca și cum visul de care vorbește Prospero îi include și pe zei și întreaga lume, toate fiind până la urmă pieritoare. Universul tot e un spectacol care va avea un sfârșit. E un vis cosmic, un vis al întregii creații întorcându-se în oceanul somnului. De aceea Prospero e așa de tulburat („My old brain is troubled").

Imediat însă Prospero își scutură slăbiciunea căci își aduce aminte de uneltirea lui Caliban.

Prospero Uitasem de mârșava uneltire
Ce-a pregătit-o Caliban cu-ai lui
Ca să-mi ridice viața; clipa faptei / E-aproape (...)
Spirite, îl înfruntăm pe Caliban. Ești gata? (IV, 1)

E ca și cum Prospero însuși s-ar trezi dintr-un vis la o realitate mai dură și mai tragică; aceea a răului. Să fie așadar zeii o iluzie, și răul o realitate? Aici intervine schimbarea de perspectivă. Din perspectivă universală totul e o iluzie, afară de marele somn al Non-Ființei. Din perspectivă umană, microcosmică, răul e o realitate, nu o aparență, și trebuie luptat cu el. De aceea, imediat, îi va fi dată o lecție de iluzie și demonului. Căci hainele strălucitoare pe care Caliban și acoliții săi le văd și le doresc, dispar ca un vis. Ele reprezintă doar învelișul exterior, doar aparența lucrurilor, pe care răul n-o distinge de miez, de realitate, căci îi lipsește luciditatea. Iar voința lui Caliban de a domni peste insulă se spulberă și ea când intră în cercul de inteligență și putere al lui Prospero.

Scanned with OKEN Scanner

Iată deci că şi visul demonului e tot iluzie. Singurii care până la urmă par să nu fie afectaţi de această iluzie, sunt cei doi miri, Ferdinand şi Miranda. Ei îi urează pace lui Prospero („We wish your peace") şi se retrag în peştera lui, unde îi vom descoperi peste câteva clipe jucând şah. Jocul iubirii se sustrage iluziei în caverna iniţiatică, unde clipa e eternitate. Aici ei fac jocurile pe scena lumii, folosind jocul de şah, un joc al inteligenţii. Regăsim astfel printr-un joc, acel „intelletto d'amore" din comedii.[1]

Prospero însuşi se dezbracă de o iluzie, dezbrăcându-se de magie. El se eliberează astfel de tot ce s-a întâmplat pe insulă, printr-o realitate superioară, cum a spus Gonzalo:

Gonzalo Minunea, chinul, teama şi uimirea
Sălăşluiesc aici-ne scape cerul
De-acest tărâm cumplit. (V, 1)

Acest tărâm al fricii, e şi un tărâm al iluziei, asupra căruia triumfă spiritul nostru, prin puterea divină.

C. 4. – Catabază şi anabază în istorie.

Chiar dacă în plan universal, pentru înţeleptul Prospero lumea e un vis, o iluzie, pentru ducele Prospero, pentru deţinătorul puterii lumea e, în planul uman, o realitate care trebuie stăpânită şi ocârmuită, menţinută în pace şi armonie.

Evoluţia acestei lumi se face în cicluri mari, de care vom vorbi mai jos, iar în cadrul unui ciclu se face în etape care comportă o catabază deci o decădere şi apoi o anabază, deci o restaurare, fiecare din aceste etape comportând câte două faze. Este ca şi când evoluţia istorică a omenirii s-ar face în patru etape, plecând de la o stare de armonie, trecând printr-o stare de dezechilibru provocată de revolta răului, urmată de un exil al puterii legitime, şi apoi de o restaurare, care ar readuce totul la starea de echilibru iniţial. În fiecare din aceste *patru etape*,

[1] Să nu uităm că există în jocul de şah un final, denumit şah perpetuu, în care nu sunt nici învingători nici învinşi, oricâte mutări s-ar face, iar partida nu se termină niciodată. Iubirea joacă şah perpetuu.

Scanned with OKEN Scanner

prefaceri mari se produc în cele *trei jocuri* cosmice care fac istoria atât a individului cât şi a umanităţii: jocul înţelepciunii, al puterii şi al iubirii, generând 12 posibilităţi, *12 tipuri* concrete de existenţă istorică. Problema aceasta fiind foarte vastă, o vom relua în sinteza finală. Aici ne vom mulţumi cu semnalarea câtorva repere importante, întâlnite în Furtuna, repere care fac din această piesă o piesă – cadru şi o sinteză ultimă a întregii concepţii tradiţionale a autorului despre om şi despre istorie.

În evoluţia Milanului, prima etapă este de armonie şi echilibru sub conducerea lui Prospero, aşa cum îi povesteşte el Mirandei.

Prospero ... pe-atunci / Între ducate fruntea, după cum
Şi Prospero era-ntre duci întâiul; (I, 2)

Delegarea puterii fratelui său Antonio declanşează însă răul („awake an evil nature"- I, 2) care se revoltă împotriva lui Prospero şi îl surghiuneşte, instaurând în Milan o domnie a forţei despotice. În a treia etapă Prospero, ajuns în exil pe insulă, instaurează aici o perioadă de pace, învingându-l pe Caliban, el rămânând într-o stare de aşteptare, de retragere, de pregătire din care va declanşa furtuna. Această furtună e ca o contra revoltă care îi înfrânge pe adversari şi restaurează într-o a patra etapă domnia ordinei printre locuitorii Milanului. Cele ce se întâmplă în această piesă cu Milanul, se întâmplă în mai toate tragediile şi piesele shakespeariene, accentul fiind pus evident în fiecare piesă pe una sau alta din cele patru etape. În *Furtuna*, primele două etape apar doar povestite de Prospero Mirandei, subiectul principal al piesei formându-l etapa a treia, exilul, şi mai ales etapa a patra, regenerarea[1].

Modificările pe care le suferă în aceste patru etape cele trei mari forţe în prezenţă, care face existenţa individului şi istoria; înţelepciunea, puterea şi iubirea, sunt caracteristice fiecărei etape. Le vom urmări succint pe fiecare şi mai ales în conflictele pe care le generează.

---

[1] Din cele patru etape, EMW Tillyard (Shakespeare's last plays) nu ia în considerare decât trei: prosperity, destruction, regeneration, eliminând exilul.

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul principal este acela între *înțelepciune și putere*. El are loc mai întâi în conștiința lui Prospero, de unde migrează în societatea Milanului. Prospero este prototipul conducătorului tradițional care însumează în persoana sa și autoritatea intelectului și edificarea puterii, concentrându-le în figura Ducelui, figură favorită a lui Shakespeare, ca și a lui Dante, imagine a imperatorului tradițional[1]. Detașarea intelectului de putere în conștiința lui Prospero, generează în exterior conflictul între Prospero și Antonio. Motivele detașării lui Prospero le-am analizat mai înainte (cap. A1). Oboseala, dorință de însingurare, atracție pentru înțelepciune odată trecută vârsta tânără, destin, oricare ar fi motivația, această primă separare duce la slăbirea autorității, la împărțirea puterii și la revolta războinicului împotriva sacerdoțiului, a puterii împotriva intelectului, având ca rezultat instaurarea domniei forței, înțelepciunea fiind surghiunită, la propriu și la figurat. Aceste două etape formează propriu-zis catabaza piesei, și a istoriei lumii în genere, operă a răului care separând puterea de călăuza sa spirituală, se înstăpânește asupra domniei, o acaparează și o conduce spre despotism, imagine răsturnată, infernală a autorității sacerdotale.

Paralel cu despotismul din Milan, pe insulă se păstrează, în exil spiritualitatea care își regenerează forțele în meditație, în retragere, refăcându-și puterea. – În cazul *Furtunii*, în acest exil Prospero își făurește prin studiul cărților deci prin cunoaștere, o putere magică, semn că e nevoie de forțe supranaturale pentru a învinge un adversar puternic, simpla forță fizică și morală nemaifiind suficiente. De asemenea forțe magice, sau mai curând theurgice, la o asemenea scară, Shakespeare nu s-a mai folosit în nici o altă piesă, nici chiar în *Macbeth*, semn că în *Furtuna* criza e atât de mare și adversarul atât de puternic încât e nevoie de altceva decât de armată: e nevoie de intervenția unor forțe din afara lumii noastre. Cu ajutorul acestor forțe Prospero își învinge adversarii și îi supune. Acest lucru îi face aducându-și dușmanii în propriul lui teren de luptă, acolo unde

[1] Cf. R. Guénon: Autorité spirituelle et pouvoir temporel. Études Traditionnelles, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

forțele cosmice îi sunt favorabile. Recăpătând, pe lângă înțelepciune, și puterea, Prospero va reuși nu numai să învingă ci și să reconvertească forțele răului și să le regenereze, condiție a restabilirii unui echilibru durabil în ducatul Milanului și al Neapolului. Această regenerare a răului, amorsată de ducele din *Cum vă place* și mai ales din *Măsură pentru Măsură*, își găsește o deplină împlinire în Furtuna.

Se poate pune desigur întrebarea: de ce n-a reușit această regenerare în tragedie unde restabilirea ordinii nu e posibilă decât după și prin distrugerea lumii vechi? Primul motiv este evident starea avansată de decădere a lumii, ea și forța incredibilă a răului care ține această lume sub imperiul său. Dar poate la fel de importantă e și neputința eroilor din tragedii de a opera această redresare. Ne gândim în special la Lear și la Hamlet. Primul și-a delegat puterea ca și Prospero, dar din motive diferite. Lear a făcut însă ceva mai grav, și-a împărțit regatul, l-a fărâmițat, deci l-a slăbit. Iar motivele care l-au dus la această slăbire a puterii n-au fost legate numai de vârstă, ci și de dorința lui de plăceri, spre deosebire de Prospero ale cărui motive, sunt intelectuale. Pasionalitatea lui Lear și orgoliul îl vor împiedica apoi să recapete ceea ce a pierdut. Toate acestea îl vor împinge spre nebunie, îl vor face să-și piardă identitatea și apoi viața. Căci lui Lear i-a lipsit înțelepciunea cum i-o spune Nebunul. „Thou shouldet not have been old till thou hadst been wise" (I, 5).

Poate că ceea ce îi definește cel mai bine pe Lear și pe Prospero este atitudinea lor față de furtună. În timp ce Lear se luptă cu elementele și nu are, nu poate avea forța să le învingă, Prospero produce furtuna cu știința sa theurgică și se folosește de ea ca să-și supună adversarii și să-i transforme. Și în Hamlet e vorba de nebunie, dar e o nebunie metodică, lucidă, o manifestare de înțelepciune care-l ajută pe Prinț să-l pedepsească pe Claudius. Dar el nu poate salva Danemarca, deși ar fi fost un rege bun (cum spune Fortinbras). Hamlet are înțelepciunea lui Prospero, dar nu are forța, voința lui, el care nu iubea acțiunea, ci meditația. Și mai este ceva: lumea lui Hamlet nu mai putea fi salvată, decât cel mult individual și într-o altă viață, prin moarte

Scanned with OKEN Scanner

sacrificială. Căci pentru Danemarca n-a venit încă vremea lumii noi. Ofelia, purtătoarea germenilor moare, ca şi Cordelia, deşi din alte cauze, spre deosebire de Miranda care păstrează întreagă speranţa unui alt Milan, unui alt Neapole. Iar Hamlet nu are decât misiunea de justiţiar, nu pe aceea de restaurator. Acesta va fi rolul lui Prospero care nu e nici slab nici pătimaş, şi are atât înţelepciune cât şi forţă pentru a opera această restaurare. Şi a venit momentul prielnic, voit de Providenţă.

În celelalte piese ale sale, şi mai ales în tragedii, Shakespeare pune accentul în special pe a doua şi a treia etapă din desfăşurarea evenimentelor. În piesele – basm şi mai ales în *Furtuna*, accentul se deplasează spre ultimele etape. Planul lui Prospero, planul lui principal şi de profunzime, este nu numai înfrângerea adversarului, ci şi *regenerarea* lui, pentru ca astfel renovarea lumii să fie reală şi de durată. Vom încerca să vedem cum reuşeşte Prospero această prefacere a lumii vechi într-o lume nouă, cum reuşeşte să transforme o catabază infernală într-o anabază renovatoare. Căci principala victorie a spiritului nu e numai să-şi înfrângă adversarul, puterea despotică a răului, ci mai ales să o reconvertească în forţa binelui, în forţa de ordine şi armonie, folosindu-i puterea şi transmutând-o.

Mai întâi, utilizând stăpânirea pe care Ariel o are asupra elementelor, Prospero stârneşte acea teribilă furtună care va dezlănţui şi o mai teribilă furtună în cugetele şi în sufletele duşmanilor săi, care-i smulge din uitarea mulţumirii de sine şi-i pune în faţa morţii, zdruncinându-le încrederea în propriile forţe, în individualismul lor. Răul este răscolit în adâncuri, fiind adus la suprafaţă. Scene de pe puntea corăbiei arată haosul în care sunt aruncaţi cei din Milan nu numai de furtună ci de propria lor laşitate în faţa morţii. Este ceea ce s-ar putea numi opera la negru a acestui ciudat proces iniţiatic.

Mai departe, adus pe insulă, adversarul este divizat pentru a fi mai uşor de hărţuit şi stăpânit, după care este stârnit unul împotriva altuia, făcându-i pe Antonio şi Sebastian să comploteze împotriva lui Alonso şi Gonzalo, pe Caliban împotriva lui Prospero, pe Trinculo împotriva lui Stephano. Se provoacă o confuzie, un

Scanned with OKEN Scanner

adevărat labirint, în care elementele răului se anihilează reciproc. Alchimic are loc o stare de fragmentare şi disoluţie a răului prin operaţiuni repetate de calcinare, topire etc., operaţiuni dure folosind elementul foc, luat aici mai ales în sens pasional.

Într-o altă serie de încercări Prospero, prin Ariel în chip de harpie, îşi pune adversarii astfel slăbiţi şi dezarticulaţi, în faţa plăcerii ca iluzie, oferindu-le ospeţe şi haine lucitoare care se evaporează înainte de a fi atinse. Este aspectul vulgar al visului puterii şi plăcerii. Este punctul maxim de coborâre, punctul maxim al catabazei care duce la o beţie trivială, aspect inversat al beţiei iniţiatice. Într-adevăr, în faţa ospăţului iluzoriu, milanezii au viziuni încântătoare.

Sebastian Acum cred în licorni, ba chiar în Phenix,
Care-n Arabia domneşte azi
Pe tronul său din pom.

Antonio Eu cred în toate / Şi-s gata orice basm s-adeveresc,
Jurând; deşi acasă proştii râd,
Navigatorii n-au minţit. (III, 3)

Când se trezesc din beţia unui paradis iluzoriu, ei sunt anihilaţi.

Gonzalo Tustrei sunt scoşi din minţi; păcatul lor,
Lucrând încet, asemenea otravei,
Le roade cugetele. (III, 3)

Trezirea este pentru ei salutară. Efectul malefic al propriei otrăvi băute până la fund se transformă în efect benefic şi-i purifică de răul care i-a mânat. Grupul Caliban este tratat mai dur; prin chinuri vulgare, pentru izgonirea demonului.

Prospero Furii, furii pe-aici Pe ei, Tyrant, pe ei ! (...)
Să nu-i slăbiţi ! În clipa-aceasta
Pe toţi duşmanii mei îi am în mână. (IV, 1)

Cu această ultimă purificare, începe anabaza adversarilor lui Prospero. Ei sunt aduşi în cercul lui de putere unde stau umiliţi, căindu-se de faptele lor, aşteptând judecata şi dezlegarea.

Ariel Stau toţi / Îngrămădiţi precum ai poruncit
Şi i-ai lăsat tu însuţi – prizonieri

Scanned with OKEN Scanner

În crângul teilor de-alături;
Cât nu-i dezlegi, nici gând să se clintească (...)
În barba-i lacrimi cad ca iarna picuri
in straşina de stuf. Îi ţine vraja
Atât de strâns, încât de i-ai vedea,
Le-ai plânge, zău, de milă. (V, 1)

Şi după mânie şi rigoare, mila lui Prospero se revarsă asupra lor. El înlătură în sfârşit vraja care le obnubila minţile, redându-le lumina.

Lacrimile lui Gonzalo i-au salvat.

Prospero Acum vraja se destramă grabnic;
Şi, după cum goneşte aurora
A nopţii neguri, simţurile lor
Încep s-alunge ceaţa ce-nveşmântă
Lumina minţii. (V, 1)

Am atins cu aceasta echivalentul operei la alb ultima stare la care ei pot aspira. Acordându-le iertarea, Prospero îi reintegrează în Milanul regăsit şi pacificat.

În acest concentrat de istorie şi viaţă care este *Furtuna*. Shakespeare ne pune în faţă nu numai acţiunea răului de distrugere a lumii, dar şi posibilitatea ca prin milă şi forţe supreme, răul să fie reconvertit în binele pe care-l subminase, fiind astfel reintegrat în umanitate. Toată această paradoxală anabază a răului este posibilă, în mod miraculos, printr-un proces de purificare şi liberare a căinţei şi smereniei umane din cojile obnubilante ale trufiei şi patimei, ale iluziei puterii, care redă spiritului forţa sa suverană. Ca simbol al unei noi armonii posibile, Prospero le deschide supuşilor săi imaginea lui Ferdinand şi a Mirandei jucând şah, imagine a unei iubiri spiritualizate, în care totul e joc şi muzică. În faţa miracolului reconcilierii, Miranda va exclama uimită: *Brave new world*!

În catabaza şi anabaza sa „experimentală" – ca un spectacol în marele spectacol al lumii – Prospero se foloseşte de un parcurs iniţiatic de reconvertire a răului în bine, a dezordinii în armonie. E o posibilitate reală? E o utopie? În condiţii excepţionale lucrul e posibil, pare a spune autorul. Căci la sfârşit de

Scanned with OKEN Scanner

ciclu istoric, se deschid posibilități nebănuite omului, prin miracolul coborârii Providenței și prin regenerarea pe care iubirea o poate aduce umanității. Dacă la început de ciclu, Gonzalo vorbește de alungarea omului din paradis într-o existență de luptă, de neiubire și suferință, la sfârșitul ciclului, omului i se deschide posibilitatea reîntoarcerii în paradis, după o furtună purificatoare și o judecată dreaptă dar milostivă, după o respiritualizare a conștiinței umane.

C. 5. – De la război la apocalipsă.

Furtuna fiind ultima piesă shakespeariană vom găsi în ea atât o viziune a lumii la sfârșit de ciclu istoric, cât și un mesaj pentru lumea care va veni. Am spus sfârșit de ciclu pentru că aproape toate piesele lui Shakespeare și mai ales tragediile și piesele-basm se situează într-o perioadă de criză umană care nu e o criză de creștere, ușor și firesc de depășit, ci o criză târzie, de amurg, care implică mari răsturnări cu consecințe vaste, cu prefaceri esențiale ce trebuie să aducă în scenă o nouă lume. Lucrul apare evident în schimbarea generațiilor care proiectată pe un fundal istoric și cosmic înseamnă mai mult decât schimbul părinți – copii, înseamnă înlocuirea unei lumi uzate, anemiate, cu una mai viguroasă, mai pură, mai puțin împătimită și mai aproape de credința și supunerea la zei.

Acest sfârșit este precis sugerat de autor în *Furtuna* prin referirea la un interval de 12 ani, prototip al ciclurilor cosmice, simbol al încheierii unei epoci și al începutului alteia. În piesă, și Milanul și insula suferă transformări ciclice care par fără legătură una cu alta dar care se răsfrâng de la una la alta. În timp ce pe insulă se instaurează stăpânirea răului prin Sycorax, în Milan domnește în pace Prospero. Mai apoi, răul izbutește să separe Milanul prin revolta lui Antonio. Prospero, exilat pe insulă, înlătură pe Sycorax și instituie aici o domnie a păcii. Aceste perioade de câte 12 ani fiecare se aseamănă prin analogie inversă. E ca și cum cele ce se întâmplă pe insulă s-ar răsfrânge răsturnate în oglinda Milanului, evident cu un oarecare decalaj.

Scanned with OKEN Scanner

Apare astfel o alternanță de ordine și dezordine, de domnie a spiritului și stăpânire a răului care formează în total 4 cicluri de câte 12 ani, foarte apropiate, în succesiune, de cele 4 vârste ale omenirii, de la vârsta de aur la vârsta de fier. Căci în afară de această alternanță de armonie – dezordinea este foarte marcată și o decădere continuă a lumii de la insulă la Milan, iar în Milan, de la ordine la despotism.

Autorul nu ne spune dar e de presupus că înaintea ocupării insulei de Sycorax, domnea acolo o stare naturală paradisiacă, a cărei durată e nedefinită. Cu venirea lui Sycorax și a lui Caliban apare un fel de umanitate decăzută, sau căzută dintr-un alt spațiu sau dintr-o altă omenire, reprezentată în piesă prin Alger, simbol – de ce nu? – al unei umanități atlante, care conform tradiției s-ar fi refugiat, după scufundarea insulei, în Africa de Vest și de Nord (Hesperide, Atlas)[1]. Această umanitate, decăzută prin magie (vrăjitoarea Sycorax putea să mişte luna), ocupă insula dar e detronată de Prospero, ducele Milanului.

Ni se pare a transpare aici înlocuirea unei umanități atlante de către una nordică, hiperboreeană, o înlocuire a unei puteri lunare, magice, feminine (Sycorax) cu una solară, inteligentă, masculină (Prospero), cele două umanități întâlnindu-se pe insula devenită un nou centru nordic (pe insulă cresc stejari).

Istoric, în piesă s-ar putea să fie și o aluzie la întâlnirea civilizației romane târzii, provenită mitic din Aeneas (de care se vorbește în piesă), cu civilizația celtică pe această insulă. Nu e mai puțin adevărat, pe de altă parte, că e vorba și de o revenire a nordului spre sud din moment ce fiica regelui Neapolului se căsătorește cu regele Tunisului, pe vremuri Carthagina, ceea ce ar închide periplul lui Aeneas. Toate acestea par să fie ecouri difuze din preistoria civilizațiilor occidentale pe care autorul încearcă să ne-o sugereze plecând de la mituri și asupra cărora vom reveni.

---

[1] Să menționăm că Africa de Nord era bine cunoscută în Evul Mediu pentru vrăjitorii ei, ceea ce nu e fără legătură cu Atlantida, civilizație puternic dominată de magie.

Scanned with OKEN Scanner

În afară de ciclurile mari ale devenirii de care s-a vorbit mai sus, în piesă apare la sfârşit şi un ciclu mic, de trei sau şase ore, care se petrec pe insulă, şi care constituie acţiunea propriu-zisă din Furtuna. Acest ciclu mic pare să condenseze în el toată istoria mare a omenirii. E vorba deci de un ciclu cheie, de un ciclu paradigmatic, de o amintire pe care vechea omenire o rememorează înaintea dispariţiei sale. Ca timp, declanşarea furtunii care va readuce aproape de haos lumea pentru a putea reface un nou cosmos, se produce într-un moment privilegiat.

Prospero Or, darul prevederii
Mi-arată că zenitul mi-e condus
De-o stea prielnică; norocul meu
Ar căpăta de-ndată ce-aşi ieşi
De sub înrâurirea ei. (I, 2)

E vorba deci de un moment cosmic, de un moment al destinului omenirii în care începe desfăşurarea întâmplărilor. Dacă ţinem seama că sfârşitul întâmplărilor de pe insulă are loc spre amurg („on the sixth hour", spune Ariel, V, 1), rezultă că toată piesa se petrece între amiază şi asfinţit care e, desigur simbolic, asfinţitul unei omeniri. În acest interval, întâmplările propriu-zise ocupă trei ore, după cele ce spun unele dintre personaje;

Alonso Şi cum ai dat de noi, ce-am fost zvârliţi de mare,
Acum trei ceasuri, pe-acest ţărm... (V, 1)

Marinarul ...vasul / Ce-l socoteam pierdut acum trei ceasuri
E-ntreg, cu toate pânzele întinse... (V, 1)

Această condensare a unor cicluri de 12 ani într-unul de trei ore sugerează ideea unei accelerări a ritmului istoric în faza finală. E vorba de o transformare instantanee a ciclului, aşa cum scurtă şi violentă e şi furtuna care declanşează această transformare.

Imprecizia timpului de 3 sau 6 ore (să nu uităm însă că personajele au şi dormit în acest timp) indică o altă durată, dacă nu chiar o ieşire din timpul obişnuit. Suntem mai de grabă într-un timp apocaliptic, când o mie de ani pot să fie ca o zi.

Din toate consideraţiile de mai sus reiese că în piesă e vorba de un sfârşit de ciclu istoric, sfârşit care ia aspectul unei

Scanned with OKEN Scanner

catastrofe cosmice reprezentată printr-o furtună, în care intervine o revoltă a tuturor elementelor, inclusiv focul. Condensarea atâtor întâmplări într-un timp aşa de scurt duce implicit spre ideea unei catastrofe apocaliptice. Şi apoi nu ni se pare lipsit de importanţă faptul că succesiunea perioadelor din istoria insulei este asemănătoare cu succesiunea din Apocalipsa lui Ioan. Asemănătoare sunt şi forţele care intră în joc într-un război sacru de proporţii supraumane. În viziunea apostolului apar două entităţi ale răului: Balaurul şi Monstrul (Fiara), aşa cum în furtuna se vorbeşte de vrăjitoarea Sycorax şi de fiul ei Caliban. Între distrugerea Monstrului şi a Balaurului se instaurează o perioadă de pace şi ordine, aşa cum pe insulă, după dispariţia vrăjitoarei, se instalează pacea lui Prospero. În sfârşit, în final, are loc judecate întregii omeniri, ceea ce se întâmplă şi pe insulă, cu atât mai mult cu cât Prospero face aluzie chiar la o înviere a morţilor.

Prospero ... la glasul meu / Căscatu-s-au mormintele şi morţii
Prin arta-mi, s-au trezit. (V, 1)

Nu ne-am propus, desigur, să facem aici o identificare sistematică a două serii de evenimente, cele din Apocalipsă şi din piesă, ci să remarcăm unele corespondenţe care nu pot fi totuşi întâmplătoare şi care sunt oricum pline de semnificaţie. Aşa cum o utopie paradisiacă, aurorală nu poate să nu sugereze epoca de aur şi paradisul terestru, tot aşa nici viziunea unui sfârşit de ciclu, o utopie crepusculară, nu poate să nu interfereze cu Apocalipsa creştină. Shakespeare a avut în faţă o asemenea apocalipsă când a scris Furtuna, indiferent cât de vastă va fi fost viziunea sa, şi indiferent în ce timp se va fi petrecut, sau se va petrece cândva.

Am vorbit de o viziune a sfârşitului, dar nu se poate vorbi de sfârşit fără să nu se vorbească de un alt început. Shakespeare nu ne spune ce-a fost insula înainte de Sycorax, dar o bănuim din descripţiile paradisiace făcute de Caliban. Venirea omului în chip de vrăjitoare a transformat-o într-un infern, înrobind până şi duhurile ei. După mutarea acestei stăpâniri malefice şi după recuperarea umanităţii decăzute, ce va deveni insula? Noul ei chip ni-l sugerează Gonzalo.

Scanned with OKEN Scanner

Gonzalo Aş cârmui atât de bine-ncât
Şi epoca de aur aş întrece-o. (II,1)

Va începe aşadar o nouă epocă de aur, o nouă coborâre a paradisului pe pământ. Şi aici viziunea autorului se întâlneşte cu Apocalipsa, şi aici devenirea lumii ia un chip tradiţional, acela al unei noi Parusii.

C. 6. – Tradiţia neîntreruptă.

O perspectivă luminoasă pentru destinul omenirii nu se poate închipui fără o continuitate a mesajului spiritual care să depăşească atacurile violente ale răului şi decadenţa lumii. Iar această continuitate, pentru a se putea păstra, are nevoie de suporturi sigure, chiar dacă ascunse, într-o istorie plină de catastrofe. Răul poate triumfa în aparenţă în anumite perioade, dar spiritul trebuie să rămână viu, chiar dacă exilat, chiar dacă retras. De-a lungul întregii opere shakespeariene, dar mai ales în comedii şi ultimele piese, problema prezervării depozitului spiritual este una din principalele probleme ale acestei opere. Cine păstrează acest depozit şi cum se păstrează pentru a putea reveni ca să răscumpere omenirea căzută sub stăpânirea răului, iată două aspecte ale acestei probleme care fac parte din structura de bază a mai tuturor pieselor shakespeariene.

Tot acest proces se petrece într-o geografie şi o istorie neobişnuită, când stranie, când miraculoasă, al cărei caracter sacru este mai mult sau mai puţin ascuns, condiţia sine qua non pentru a se păstra indiferent de valurile care agită devenirea. Ca şi în alte piese, există şi în *Furtuna* un ţinut în care se petrece acţiunea, ţinut odinioară liniştit şi dominat de Spirit, dar care cade sub puterea răului printr-o neaşteptată transgresiune a autorităţii şi prin teribila putere a răului uzurpator. Ca urmare, ceea ce constituie depozitul sacru al tradiţiei, depozit simbolizat de o entitate feminină virginală se refugiază sau este surghiunit ajungând, cu ajutorul Providenţei, într-un loc izolat, adăpostit, departe de aripa răului. Aici, după un timp de maturare, tradiţia îşi regăseşte forţa de a se întoarce în ţinutul bântuit de puterea

Scanned with OKEN Scanner

malefică pe care o înfrânge şi-o alungă, restaurând o nouă domnie a Spiritului. Aceasta este în mare structura de bază a întregului teatru shakespearian şi a *Furtunei* în special.[1]

Într-un proces de o asemenea universalitate, evident că nici *geografia* nu mai poate fi strict localizată, şi nici *istoria*, spaţiul şi timpul căpătând dimensiuni simbolice. În *Furtuna*, ţinutul căzut sub stăpânirea răului poartă numele de Milan, provenind dintr-un Mediolanum a cărui semnificaţie de Ţara din Mijloc sugerează o poziţie centrală, care reprezintă chintesenţa de ordine şi armonie a spiritului în lume. În toate tradiţiile există asemenea centre, de la Ming Tang-ul din tradiţia chineză, la regatul Mide (Meath) din tradiţia celtică (irlandeză) şi până la Cetatea din Mijloc (Mediolanum – Medias) din tradiţia Daco-romană. Atunci când Milanul este pângărit de uzurparea lui Antonio, tradiţia reprezentată de Prospero şi Miranda, ca aspect esenţial şi substanţial al ei, se retrage pe o insulă depărtată şi necunoscută. Dacă Milanul este un centru activ, insula reprezintă un centru retras, un loc în care mai subzistă cel puţin unele aspecte ale paradisului terestru. În alte tradiţii, această insulă poartă numele de Insula Verde (Groenland), sau Insula Fericiţilor, sau Insula albă (Albion sau Leuke). Se remarcă şi în piesă că se spune despre insulă: „how green... the grass looks" (II, 1) şi se vorbeşte de ale sale nisipuri solare: „jellow sands" (I, 2). În *Furtuna* ea rămâne nenumită, anonimatul fiind încă un semn al misterului şi ascunderii, ca şi Muntele din *Cymbeline* care îi corespunde ca semnificaţie. Ceea ce este caracteristic în *Furtuna* este că şi acest centru retras a căzut sub stăpânirea demonului, reprezentat de o putere malefică. E semnul unei decadenţa maxime a omenirii, care face necesară intervenţia unor forţe supranaturale pentru a alunga răul. Într-adevăr, Prospero are nevoie de o putere magică superioară celei a vrăjitoarei Sycorax pentru a libera insula în care se instalează cu Miranda, speranţa şi simbolul continuităţii sale şi a duhului adevărat al Milanului.

În această insulă Prospero aşteaptă maturizarea Mirandei şi-i trece ştiinţa sa, adăpostindu-se într-o peşteră. Am vorbit şi

[1] Cf. R. Guénon – Le Roi du Monde, Gallimard, 1946.

Scanned with OKEN Scanner

în *Cymbeline* despre importanța *peșterii* ascunsă în munte, ca loc de refugiu dar și de cavernă inițiatică („and lodged thee" – spune Prospero). Și aici peștera este asociată cu o stâncă („is this hard rock", I, 1), care e un omphalos, simbol axial substituit al muntelui complementar peșterii cu care formează imaginea unui centru spiritual. Sunt simboluri bine cunoscute asupra cărora nu mai insistăm. La sfârșitul piesei, această peșteră-matrice devine palatul lumii („this cell's my court" – V, 1) în care Ferdinand și Miranda joacă jocul cosmic al iubirii și armoniei. Este un simbol complementar cu cel al cavernei lui Platon.

Nu e posibil să localizăm insula și nici nu ni se pare necesar. Anonimatul o ridică la nivelul arhetipului. Peregrinările milanezilor de la Neapole la Tunis și înapoi, ar putea-o situa în Mediterana, cum vom vedea. Pomenirea de către Ariel a insulelor Bermude (I, 2) ar putea-o localiza în Atlantic, mai ales că e populată cu maimuțe de care vorbește Caliban („the nimble marmoset" – I, 2). Unii exegeți cred că tot ce privește insula sunt ecouri ale noilor descoperiri geografice care culminează cu un secol mai înainte cu descoperirea Americii. Nu-i lipsită de sens nici presupunerea că insula ar putea fi vechiul Albion, denumire legendară a Britaniei. Toate aceste ipoteze nu sunt nici adevărate nici false pentru că într-o geografie sacră astfel de ținuturi, pe lângă o realitate imediată, au mai ales semnificații simbolice, reprezentând centre spirituale mai degrabă decât politice. Insula e un loc al stabilității în mijlocul unui ocean furtunos, un loc al refugiului și prezervării chintesenței în vremi de revoltă și tulburare.

Dacă aceasta pare să fie geografia sacră a Furtunei, *istoria* ei, succesiunea de cicluri alternative de solve și coagula, care reprezintă lupta pentru putere între spirit și forțele răului, a fost trasată mai înainte în comentariul nostru. Revenim doar pentru a sublinia că răul acționează aici pe două căi. Pe de o parte din interiorul Milanului, prin uzurparea și alungarea lui Prospero; pe de altă parte din exterior, prin invadarea și aservirea ei. Dacă procesul prin care acționează răul din interior e frecvent, acest rău acționând din exterior prin intermediul unei vrăjitoare, apare pentru prima dată la Macbeth. Dar pe când în *Macbeth* el acțio-

Scanned with OKEN Scanner

nează asupra unui individ, aici răul afectează un întreg ținut paradisiac. Vrăjitoarea Sycorax reprezintă un agent al infernului care încearcă să acapareze un ultim rest al paradisului terestru. Semnificativ e faptul că ea vine din Africa de Nord, denumită în vechime Mauritania. Legendar, originea acestui rău poate fi pusă în legătură cu resturile *Atlantidei*, cum s-a mai spus, căci există în lumea antică ideea că Africa e un teritoriu al magiei şi deci al Satanei. Şi astăzi persistă tradiții care spun că Sudanul şi Nigeria sunt puternice surse de vrăjitorie, mai ales prin populația berberă, sunt adevărate „turnuri ale satanei", de unde porneşte subversiunea lumii[1]. Dar indiferent ce se crede astăzi despre continentul negru, în vremea lui Shakespeare el trecea drept malefic. Să nu uităm că şi Othello este acuzat de vrăjitorie, ca maur.

Care să fie semnificația prezenței Tunisului în piesă, în legătură cu nunta fiicei lui Alonso? Această prezență trebuie pusă, credem, în legătură cu vechea *Carthaginâ* şi cu legendara întâlnire a lui Aeneas şi a Didonei. Întemeietorul civilizației italice, troianul Aeneas, după un popas la Carthagina, a părăsit-o pe Didona care s-a sinucis arzându-se pe rug. Această dramă pare să fie compensată în piesa lui Shakespeare de căsătoria Claribellei cu regele Tunisului. Dincolo însă de acest sens, mai curând microcosmic, de răscumpărare a unei vechi greşeli, credem că atât prezența Tunisului cât şi a Algerului au semnificații macrocosmice mult mai vaste, pe care vom încerca să le descifrăm.

Se spune, o repetăm, în numeroase tradiții că Nordul Africii a fost ocupat mult în trecut de ultimele resturi ale Atlanților rămaşi după scufundarea insulei, Atlanții care ar fi ajuns în Egipt şi Fenicia, țări simbolizate de culoarea roşie a Atlantidei. Mai mult, caracterul magic al civilizațiilor nord-africane, şi mai alse al populațiilor din Algeria (berberi) şi din Egipt coincide cu puterea magică a vrăjitoarei Sycorax, al cărui simbol e corbul (corax) („with raven's feather...", I, 2). Iar Setebos, demonul protector al vrăjitoarei, este un zeu al populațiilor amerindiene (Patagonia), continuatoare a Atlanților. În plus, Algeria ocupa

[1] Cf. Robin J. – R. Guénon, La dernière chance de l'Occident, Guy Trédaniel, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

partea de nord-vest a Africii, în vechime loc de aşezare al Hesperidelor şi a lui Atlas, ambele simboluri atlante. În aceste condiţii întâlnirea Milanului cu Algeria, Prospero cu Sycorax pe insulă, marchează joncţiunea, pe direcţia nord-sud, a *civilizaţiei hiperboreene cu civilizaţia atlantă* decăzută. Insula lui Prospero, fără să poată fi precis localizată nefiind numită în piesă, se găseşte totuşi în Mediterana (care e şi ea o Media-Terra), cel mai probabil în regiunea Maltei, ceea ce ar explica abordarea ei de către milanezi pe drumul de întoarcere de la Tunis. Să nu uităm că numele Maltei era în vechime Melita, derivat din numele mierii, simbol al chintesenţei. Or în *Furtuna* se pomeneşte atât de miere cât şi de albine în legătură cu insula.

Prospero Ţi-oi face trupul fagure de răni
Cu ţepi subţiri ca acul de albină... (I, 2)

Ariel Poposesc din floare-n floare
Ca albina! (V, 1)

Pe de altă parte, căsătoria fiicei Neapolului cu regele Tunisului poate sugera *joncţiunea*, pe direcţia est-vest, a *civilizaţiei orientului cu cea a occidentului*, marcând continuitatea civilizaţiei mediteraneene de la Troia (Aeneas) şi Tyr (Carthagina era o colonie Feniciană) până în Italia. Shakespeare pare să reia aici câteva idei incluse şi în alte piese, mai ales în *Visul unei nopţi de Vară*, încercând să reconstituie geografia şi istoria sacră a Europei, temă asupra căreia vom reveni în sinteza finală a comentariilor noastre[1].

După toate aceste consideraţii rezultă că insula este o mizâ mult mai mare în conflictul între Prospero şi puterea răului decât într-un simplu conflict local. De aceea atacul demonului este atât de puternic el punând în pericol însăşi continuitatea unei civilizaţii tradiţionale, însăşi posibilitatea de prezervare a germenilor acestei comunităţi. După salvarea din puterea vrăjitoarei Sycorax, insula este ameninţată de fiul ei Caliban. Acesta

[1] Pentru peregrinările mediteraneene ale eroilor shakespearieni, a se vedea mai ales *Comedia Erorilor* şi *Pericles*.

Scanned with OKEN Scanner

urmăreşte atât insula cât şi puterea lui Prospero. Şi ceea ce e mai grav o urmăreşte pe Miranda.

Prospero — În peştera-mi ţi-am dat sălaş, iar tu
Ai vrut să-mi necinsteşti copila (...) (I, 2)

Caliban — Ce bine ţi-ar mai sta cu ea în pat !
Ce plozi frumoşi ţi-ar face ! (III, 2)

Acest atac uneltit împotriva Mirandei, care e speranţa de renaştere a tradiţiei în Ţara de Mijloc, ni se pare deosebit de grav, întrucât vizează germenii. Şi nu este vorba aici numai de un om demonizat oarecare, căci în personajul lui Caliban autorul stigmatizează forţele demonice însele, forţe virulente care duc un război sacru împotriva insulelor paradisiace încă rămase în lumea noastră. Caliban devine astfel un reprezentant a ceea ce se numeşte astăzi contrainiţierea, aspectul cel mai ascuns şi mai viclean al subversiunii răului.

Dar dacă insula e un centru în care peştera e un adăpost pentru Miranda şi mai apoi pentru unirea ei cu Ferdinand, se poate spune că Prospero, Ariel şi chiar Caliban sunt păzitorii ei. Regăsim astfel triada acelor „gardiens de la Terre Sainte" de care se vorbeşte în legendele Graalului. Aici păzitorii includ şi forţe supraumane, fie duhuri, fie demoni, ca paznici ai comorii. Căci acolo unde e o gură de rai apare şi trimisul infernului. Prin chipul şi impulsurile lui monstruoase Caliban este un agresor al centrului, dar indirect este şi un păzitor al lui. Nu e el în fond cel care face muncile inferioare pentru păstrarea peşterii şi a Mirandei?

Prospero — Fugi repede în peşteră, jupâne;
Ia-ţi şi tovarăşii, iar dacă vrei
Să fii iertat, ca-n palmă s-o deretici (V, 1)

Apare evident că demonul însuşi face parte din economia divină, fiind necesar pentru munca de jos. Ordinea lumii nu poate fi imaginată fără el, dar numai încadrat şi stăpânit de o autoritate superioară. Cât despre rolul lui Ariel, ca duh intermediar, el apare evident benefic şi protector al insulei, al Mirandei şi chiar al lui Prospero. el e un reprezentant al îngerului păzitor, la nivelul macro – şi micro-cosmic. Eliberarea lui la sfârşitul piesei înseamnă reîntoarcerea lui în condiţia paradisiacă regăsită.

Scanned with OKEN Scanner

Căci duhurile suferă odată cu omul tirania demonului şi sunt din această cauză cel mai bun aliat în războiul sacru împotriva infernului.

Miranda, care este în fond miza acestui joc cosmic, apare încă de la începutul piesei nu numai ca o fecioară frumoasă şi neprihănită, ci şi ca ultima speranţă a lui Prospero şi a Milanului.

Prospero Nimic n-am făptuit decât de dragul tău,
Al tău, copila mea iubită, care
Nu ştii ce eşti şi nu poţi bănui
De unde-s eu... (I, 2)

Ciudat poate părea că având un rol atât de important, Miranda nu-şi cunoaşte rostul. Dar ea e aici substanţa primordială, sufletul lumii în stază pasivă, aşteptând o nouă însămânţare. Ea are însă şi un aspect activ, ca shakti a lui Prospero, fiind aceea care-i dă puteri

Prospero O nu ! Un heruvim
Ce-mi dă puteri de viaţă. tu zâmbeai,
De ceruri întărită... (I, 2)

Heruvimii fiind aspectul dinamic, de foc al graţiei divine, Prospero formează, în mod simbolic, cu Miranda, aproape o, uniune, evident spirituală, ea fiind o „soror mistica" în procesul cosmic de transformare a lumii. Apariţia lui Ferdinand o trezeşte din somnul peşterii, scoţând-o la lumină. Ea devine conştientă de rostul ei numindu-se ea însăşi „bijuteria din zestre", deci din moştenire („the jewel in my dower" – II, 1) reflex al acelui „joyau dans le lotus" din tradiţia budistă. Din acest moment ea se separă de Prospero pentru a se uni cu Ferdinand, ca să se poată naşte o nouă lume.

Miranda Vezi, nu mai ştiu ce spun, şi sfatul tatii
Prin aceasta-l uit. (III, 1)

Importanţa Mirandei face ca salvarea ei de ameninţarea demonului să fie unul din principalele ţeluri ale lui Prospero. El reuşeşte folosind puterea lui supraumană, iar unirea Mirandei cu Ferdinand o vrea consfinţită chiar de zeiţele misterelor, Ceres şi Hera, care ridică această nuntă la rangul de hierogamie cosmică, cum n-am mai întâlnit în alte piese shakespeariene. Acest „sacrum"

Scanned with OKEN Scanner

este ca o investitură a suveranilor unui Neo-poli (Neapol), suveranii care vor reîncepe jocul existenței în peștera lumii.

C.7. Ce e insula?

Dacă, aşadar, totul se proiectează în universal în această ultimă piesă a marelui scriitor, trebuie să ne întrebăm pe bună dreptate: ce este insula în realitate? Şi cine este în fond Prospero?

Desigur, impresia imediată este că aproape tot ce se întâmplă pe insulă e un vis. Am vorbit mai înainte de semnificațiile visului, dar chiar aparențele întâmplărilor sunt de vis. Aproape toate personajele sunt cuprinse de un somn inexplicabil, de la Miranda la marinarii de pe corabie. Aşa cum aproape toate se întreabă dacă nu visează.

Sebastian Cum, eşti treaz – Antonio. M-auzi când îți vorbesc?

Sebastian Te aud, fireşte. / E-o limbă somnoroasă şi vorbeşti
Ca-n somn. Ce ai spus? Ciudată odihnă
Să dormi cu ochii larg deschişi; să stai,
Să umbli, să vorbeşti şi totuşi,
Să dormi buştean ! (II, 1)

Ciudat dialog, într-adevăr. În piesă timpul are valori foarte relative, dilatându-se şi contractându-se, între 3 şi 6 ore, sau chiar mai mult, mai ales pentru marinari. Şi spațiul, cu frecventele lui schimbări de loc, este la fel de relativ. În lunga scenă a discuției dintre naufragiați, fiecare vede insula în alt fel, cu alți ochi, referindu-se la aspecte contradictorii. Dialogurile lor par incoerente, mai ales cele privind pe Claribelle, pe Aeneas şi văduva Didona. La fel în scena întâlnirii dintre Caliban, Trinculo şi Stephano, personajele îşi schimbă aparențele proteic, părând când peşti, când oameni, când monştri, ca într-un coşmar. Deşi sunt după un naufragiu, oamenii au hainele uscate. Aparițiile lui Prospero şi Ariel în locuri diferite, sfidând timpul şi spațiul sunt apoi caracteristice visului. Gradul înaintat de iluzionare al întâmplărilor: ospețe care dispar, voci ce se aud, haine care se evaporează, confuzii de personaje etc., întreaga atmosferă vapo-

Scanned with OKEN Scanner

roasă nu poate să nu sugereze starea de vis. Dar mai ales vraja îi cuprinde pe toți, și această lentă și stranie înaintare a tuturor eroilor spre un cerc magic prin locuri necunoscute, ciudate, prin hățișuri și mlaștini, având viziuni și surprize, într-o confuzie uluitoare, este cu adevărat un vis. Există desigur și argumente împotriva visului, dar tocmai acest amestec de real și ireal este atât de specific oniric, încât de la *Visul unei Nopți de Vară* n-am mai întâlnit ceva semănător în opera lui Shakespeare. La sfârșitul piesei toată lumea se va regăsi în Milan, ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat, deși totul s-a metamorfozat[1]. Singurul care nu visează pare să fie Prospero. El, ca și Caliban, rămâne treaz și lucid, distribuind oameni și întâmplări între vis, somn și trezie. În ultimul act, Prospero o și spune:

Prospero Acum vraja se destramă grabnic;
Și după cum goneşte aurora
A nopții neguri, simțurile lor
Încep să-alunge ceața ce-nveşmântă
Lumina minții... (V, 1)

Deși suntem spre amurg, trezirea e aurorală. Oare totul n-a fost visul lui Prospero?

Spre sfârșitul piesei, înainte de a se despărți de însemnele și arta magiei, Prospero mai spune un lucru straniu:

Prospero (...) la glasul meu /
Căscatu-s-au mormintele, și morții,
Prin arta-mi, s-au trezit. (V, 1-79)

„Most strange", într-adevăr. În acest caz, insula pare să devină un loc de adunare a sufletelor moarte. Căci n-ar fi exclus ca în naufragiu să fi pierit toți cei din Neapole și Milan, așa cum de altfel crede fiecare naufragiat. Ei se întâlnesc acum pe această insulă ca duhuri. Toate întâmplările s-ar putea deci petrece, simbolic, în lumea entităților subtile, deci între duhuri. Chiar faptul că majoritatea personajelor adorm pe insulă ar putea fi o sugestie că somnul e moarte, iar la trezire ele sunt doar duhuri. În această situație, insula ar fi un purgatoriu, în care sufletele rătăcesc în

[1] Cf. M. Garber: Dream in Shakespeare, New York, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

aşteptarea judecății. Toate încercările prin care trec n-ar fi decât expresia simbolică a acelor vămi ale văzduhului ce constituie propriu-zis starea purgatorială.

Dar Prospero îi spune Mirandei că nimeni n-a murit în furtună.

Prospero Nu, nici-un suflet nu s-a prăpădit,
Nici s-a clintit un fir măcar pe capul
Acelor ce i-ai auzit strigând
Şi i-ai văzut cum se îneacă. (I, 2)

Iar Ariel i-o confirmă lui Prospero: „Not a hair perish'd"... (I,2) Nici chiar marinarii care sunt aduşi la sfârşit pe insulă n-au pierit în naufragiu, ci doar au dormit. Şi totuşi, chiar dacă lumea pare în viață, nu este exclus ca după moarte oamenii să fie proiectați într-o asemenea lume având aparența formelor sensibile, în prelungirile subtile ale stării umane, în stări intermediare între cer şi pământ care sunt în acelaşi timp un precipitat al stărilor informale şi o sublimare a lumii umane. Prezența lui Ariel şi a duhurilor care-l înconjoară e o manifestare a acestei lumi subtile. Iar imaginea acestei lumi, intermediare între corp şi spirit, este în fond imaginea psihé-ului uman, cu toate metamorfozele lui, dar bine înțeles mult mai esențializate. Căci realitatea de aici e doar un simbol al realității de dincolo.

Şi totuşi, chiar dacă toate personajele sunt vii, ciudățenia versurilor citate mai sus rămân. Ce înseamnă acest: „graves, at my command, / Have waked their sleepers"...? În toate tradițiile şi în cea creştină, mai ales, morții nu ies din morminte decât la judecata de apoi. Este vorba în Furtuna deci de o Apocalipsă? Simbolic vorbind, acest sens este plauzibil. Căci, aşa cum s-a arătat mai înainte, întâmplările de pe insulă trec printr-o succesiune de etape asemănătoare în parte cu cea pe care o întâlnim în Apocalipsa lui Ioan. Ca şi aici, pe insulă s-a dat şi se dă un război sacru cu infernul care opune lui Prospero mai întâi pe Sycorax, apoi pe fiul ei Caliban. Între cele două lupte trece o perioadă de linişte de 12 ani, un adevărat ciclu de pace şi armonie pe insulă. Or şi în Apocalipsă răul e încarnat de două manifestări ale Satanei, Balaurul şi Fiara sau Monstrul (aşa cum

Scanned with OKEN Scanner

e numit şi Caliban în piesă). Între bătălia de la Armaghedon în care piere Monstrul şi bătălia finală în care este ucis Balaurul, e un ciclu de pace de 1000 de ani. Desigur, cea mai mare deosebire între Furtuna şi Apocalipsă este a doua venire a lui Iisus, de care nu poate fi vorba în piesă în nici un caz. În această situaţie, în *Furtuna* pare să fie simbolizat numai un sfârşit de ciclu secundar, şi nu sfârşitul omenirii chiar. În orice caz, amploarea sfârşitului din *Furtuna* este mai mare decât în oricare altă piesă shakespeariană, căci aici lupta se dă nu numai în plan uman, ci şi între forţele celeste şi cele subterane, dând o anvergură cosmică bătăliei între Cer şi pământ, ca şi în Apocalipsă.

Poate că aceste corespondenţe nu sunt suficiente pentru a vorbi de o similitudine între Apocalipsă şi *Furtuna*, dar e sigur prezentă în piesă ideea unui sfârşit de ciclu uman. Există şi o altă sugestie care poate duce la aceeaşi concluzie. Dacă lumea strânsă de autor pe insulă poate reprezenta întreaga omenire, fie şi simbolic, pentru a o salva dintr-un dezastru cosmic, atunci insula devine o adevărată Arcă a lui Noe pe care sunt strânse, în afară de o pereche primordială, atât exemplare reprezentative de umanitate, cât şi din întreaga natură. Biblia nu ne spune ce s-a întâmplat pe arcă, ci numai ce s-a petrecut în exterior, unde s-a dezlănţuit potopul. Şi furtuna e un fenomen de aceeaşi natură cu potopul, chiar dacă nu de aceeaşi intensitate. Chintesenţa umanităţii din Ţara de Mijloc e salvată de insulă, aşa cum umanitatea veche e salvată de Noe pe arcă. De altfel *arca* şi insula sunt simboluri apropiate ca semnificând stabilitatea în mijlocul curentului devenirii, ca şi posibilitatea de păstrare a germenilor. Nu este exclus ca în cele 40 de zile cât durează potopul (o cifră simbolizând un ciclu), pe arcă să se fi petrecut întâmplări asemănătoare cu cele de pe insulă: conflicte de putere, manifestări de iubire etc. de care geneza nu ne vorbeşte. Oricum, insula pare mai încăpătoare decât arca din moment ce pe ea găsim şi pe „reprezentantul „ infernului. Iar în centrul insulei e peştera lui Prospero în care sunt adăpostite, şi deci prezervate, atât Miranda cât şi cărţile ducelui, dublul aspect al unei noi creaţii. La sfârşitul potopului arca lui Noe ancorează pe

Scanned with OKEN Scanner

vârful unui munte care devine astfel prima insulă, şi un nou paradis terestru, într-o altă umanitate, nu foarte diferită de insula lui Prospero. Încă odată, nu se pot stabili identităţi, dar corespondenţele de semnificaţii ni se par chiar mai importante.

Chiar dacă insula lui Prospero poate fi numai prin analogie apropiată de o insulă a morţilor, de o Apocalipsă sau de arca lui Noe, fie şi numai aceste apropieri lasă să se înţeleagă că e vorba în *Furtuna* de *destinul omenirii* ajunsă într-o răscruce, confruntată cu pieirea, dar şi cu posibilitatea salvării. Ipotezele discutate prin amploarea lor, prin dimensiunile supraumane pe care le îmbracă şi prin importanţa consecinţelor fac ca Furtuna să se distanţeze de toate celelalte piese shakespeariene, chiar de cele care pun probleme similare cum ar fi *Visul unei Nopţi de Vară*, *Cum vă place*, *Cymbeline* sau *Poveste de Iarnă*. Căci rolul pe care-l joacă insula în Furtuna depăşeşte cu mult rolul asemănător, dar la altă scară, pe care-l joacă pădurea, muntele sau satul pastoral în celelalte piese. În puţine cuvinte s-ar putea spune însă, că, dincolo de toate acestea, ceea ce deosebeşte şi mai radical *Furtuna* de alte piese este faptul că tot ce se întâmplă pe insulă nu e un proces istoric natural, ci este rezultatul unei provocări, aceea a lui Prospero, chiar dacă această provocare vrea să simbolizeze un proces natural. Acest fapt ne pune în faţa a ceea ce s-ar putea numi un experiment la scara universului care simbolic nu poate fi decât o operaţie alchimică în care insula devine un *athanor cosmic*.

În această situaţie materia sau compostul introdus în athanor este însăşi umanitatea, iar furtuna reprezintă focul lichid sau aqua ignea la care este supus acest compost aşa cum spune Ariel:

Ariel ...apoi din flăcări /
Mă-ncolăceam mai iute şi năprasnic
Ca fulgerul lui Zeus, vestitor
Al trăsnetului crunt; jurai că focul
Şi trăsnetul şi fumul de pucioasă
L'înfruntă pe Neptun şi mare-nvolburând,
Îi scutură tridentul. (I, 2)

Scanned with OKEN Scanner

Este evident că suntem aici martorii unei operații la scară cosmică, la care participă nu numai elementele ci și zeii. Maestrul acestei operații alchimice este Prospero, asistat de Miranda, căci ei nu intră propriu-zis în metamorfoză, fiind Sulful și Sarea alchimică, iar Mercurul fiind însăși umanitatea supusă transmutației. Prospero și Miranda sunt fratele și sora mistică din hermetism, care supraveghează athanorul și procesul alchimic. Scopul acestei opus alchemicum este transformarea unei umanități decăzute, a unui Mercur degradat, într-un Mercur pur, evertuat, capabil să formeze împreună cu Sulful o nouă sinteză armonioasă, o nouă umanitate. Sub un alt aspect, asupra insulei-athanor acționează cele 4 principii elementare în care Prospero este focul activ, iar Miranda apa pasivă, așa cum Ariel este aerul ca agent mobil de purificare și transformare, iar Caliban este pământul ca agent de fixare și precipitație[1].

Procesul alchimic propriu-zis îmbracă două aspecte; unul macrocosmic și altul microcosmic, procese care de altfel nu sunt rupte unul de altul ci se întrepătrund într-o simbioză a omului cu umanitatea și a acestora cu cosmosul. În ce privește *aspectul macrocosmic* trebuie să spunem că niciodată Shakespeare nu l-a abordat pe o scară atât de vastă și într-un mod atât de complex. Acest proces începe chiar de la debarcarea lui Prospero pe insulă, cu 12 ani în urmă și de contactul lui cu Caliban și cu Sycorax:

Caliban Ostrovul e al meu (...) Când ai venit (...)
Mi-ai spus cum să numesc pe limba ta
Luminătorul mare și cel mic,
Ce ard ziua și noapte... (I, 2)

Insula între soare și lună este imaginea athanorului între cele două focuri cosmice, simbol al Mercurului și Sulfului alchimic, ale operei la alb și roșu. După acest început urmează lunga perioadă de așteptare în care se produce atât perfectarea artei „magice" a lui Prospero cât și încercarea de „educare" a lui Caliban, care nu reușește căci răul e necesar operației alchimice de mai mare anvergură care avea să înceapă odată cu naufragiul,

[1] Simbolismul alchimic justifică așadar participarea infernului la economia creației, ca agent de coagulare.

Scanned with OKEN Scanner

şi în care el joacă rolul de prim coagulator al unei prime precipitări. În schimb, celălalt aspect al materiei prime, Miranda, se va matura şi va creşte într-o puritate virginală care o va face să asiste alături de Prospero la operaţia alchimică, ca reprezentanţi ai soarelui şi lunii. Această fază de „praeparatio" este necesară pentru formarea compostului alchimic, în aşteptarea momentului cosmic prielnic.

Prospero Or, darul prevederii
Mi-arată că zenitul mi-e condus
De-o stea prielnică. (I, 2)

Starea incipientă a operaţiunii este definită de Caliban chiar la prima lui apariţie în scenă.

Caliban V-ajungă roua cea mai otrăvită,
Ce-a strâns-o mama de prin bălţi cândva
Ca pana ei de corb ! Iară austrul
Să vă băşice peste tot. (I, 2

Avem aici şi mlaştina şi roua otrăvită şi corbul şi sulful inferior care sunt simboluri alchimice ale stării de „*putrefactio*" care constituie un aspect al materiei prime, al operei la negru. În scena întâlnirii cu Trinculo acesta îl vede pe Caliban ca pe un monstru-peşte.

Trinculo Dar ăsta ce mai e? Om, ori peşte? E mort, sau viu?
E peşte, miroase a peşte, a peşte stricat. (II, 2)

O imagine apropiată de leviatanul biblic, şi el un simbol al stărilor inferioare. Un alt aspect al materiei prime, acela de „*mortificatio*" îl constituie imaginea morţii pe care naufragiul o trezeşte în mintea fiecărui om de pe insulă. Chiar Ariel îl evocă pe Alonso mort în faţa lui Ferdinand.

Ariel Tatăl tău e-n fund de mare, / Oasele îi sunt mărgean,
Ochii lui, mărgăritare. / Tot ce-n el e pământean
Plătind valurilor vamă, / În scumpeturi se destramă,
Prohodescu-l ceas de ceas, / Nimfele cu jalnic glas.
(I, 2)

Este un cadavru ciudat care ascunde în el cristalele viitoarei realizări, ceea ce constituie un adevăr alchimic bine cunoscut, aşa cum aurul se ascunde în cenuşă. Transformarea se produce

Scanned with OKEN Scanner

în stare de disoluție (seachange) sub influența nimfelor mării, ca un simbol al harului celest. În aceste transparente versuri este conținută în fond toată structura operei hermetice. Sâmburii viitoarei realizări există chiar și în Caliban, căci și el are, în visul său, nostalgia paradisului.

Caliban ... și-n visu-mi, norii
Îmi par că se desfac, spre-a-mi arăta
Comori ce stau să cadă; încât mă scol
Plângând de dorul ăstor vise. (III, 2)

Starea de somn, pe care aproape toate personajele din piesă, o încearcă, este ea însăși un simbol al morții și al operei la negru. Din toate aceste elemente, la care se adaugă naufragiații, deci întreaga manifestare decăzută, se încheagă materia primă a operei pe care o începe Prospero, ajutat de Ariel, simbol al aerului, dar și acolit al lui Hermes, maestrul tuturor inițierilor hermetice.

Pentru naufragiați începe așadar un proces penibil și dureros de încercări și căutări în care ei rătăcesc prin insulă ca printr-un labirint.

Gonzalo Mă iartă, oasele mă dor, stăpâne,
Și nu mai pot să merg – ce labirint,
Ce drum cotit și drept ! (...) (III, 3)

Alonso E-un labirint din cele mai ciudate... (V, 1)

Acest proces debutează cu o operație de „*separatio*" în care grupul lui Alonso este despărțit de grupul lui Caliban. Ariel, în chip de Harpie, geniul rău care răscolește patimile, trezește în naufragiați impulsuri și dorințe care păreau adormite după amenințarea de moarte a furtunii. Și cea mai mare dorință este aceea de putere, din care pleacă principalele conflicte care generează devenirea. Un foc interior agită deci compostul uman, care atâță focul exterior provocat de Prospero și întreținut de Ariel. Acest foc face să izbucnească patimile dar le și consumă în același timp într-un proces de „*calcinatio*", de combustie, de topire violentă a părții tamasice și rajasice din om. Ca o consecință se produce o adevărată „*dissolutio*", mai ales la Alonso, apăsat de remușcări pentru moartea (aparentă) a fiului său, ca și pentru alungarea lui Prospero. Starea se accentuează, căci inter-

Scanned with OKEN Scanner

vine foamea şi setea stârnite şi mai mult de ospăţul iluzoriu oferit de Ariel, care distruge rezistenţa întregului grup.

Gonzalo Tustrei sunt scoşi din minţi: păcatul lor
Lucrând încet, asemenea otravei
Le roade cugetele. (III, 3)

Toate acestea duc la o „*precipitatio*" care separă reziduurile psihice de eul purificat. În grupul lui Caliban, disoluţia este grăbită de băutură şi beţie, un foc lichid care se adaugă celorlalte aspecte ale focului alchimic. Starea de dezagregare se accentuează când cei trei cad în mlaştină de unde ies înnebuniţi repezindu-se la hainele întinse de Ariel, pe care însă nu le pot atinge, stăpâniţi cum sunt de iluzie.

La capătul acestor încercări, naufragiaţii ies sleiţi de puteri, dar şi dezbăraţi de patimile lor, şi mai ales de aspectele iluzorii ale puterii şi ale plăcerilor de care erau stăpâniţi. Aici pare că se încheie acest proces de „*purificatio*" care constituie transformarea lui anima (substanţială) în animus (esenţial), a mercurului vulgar în mercur evertuat. Este un proces „umed" care lucrează mai ales prin saţietate şi dezgust, decât prin reprimare şi asceză, metodă indicată în special pentru eurile pătimaşe („similia similibus curantur"). Purificarea se încheie cu ultima şi cea mai deplină operaţie de solve, aceea a lacrimilor atotliniştitoare.

Ariel Alonso, frate-său şi – Antonio
Sunt ca şi scoşi din minţi; ceilalţi îi plâng,
Jelind neputincioşi, dar mai ales
Acel'căruia-i spui „bunul Gonzalo „;
În barba-i lacrimi cad ca iarna picuri
Din strașina de stuf. (V, 1)

La capătul acestui proces purgatorial care aduce sufletul pe pragul despuierii şi umilităţii, are loc o primă fixare a stării astfel obţinute, prin aducerea personajelor în cercul de putere al lui Prospero.

Ariel Stau toţi / Îngrămădiţi precum aţi poruncit
Şi i-ai lăsat tu însuţi, prizonieri
În crângul teilor de-alături;
Cât nu-i dezlegi, nici gând să se clintească! (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Naufragiații sunt dezbrăcați de eul lor pătimitor, nu mai au dorințe și voință proprie, ci doar o năzuință spre liniște. Toată această primă parte a procesului alchimic, care constituie opera la alb, este simbolizată de lumina lunii care e evocată de câteva ori.

Gonzalo Nici că se mai află alții ca voi pe lume: ați desprinde
până și luna din crugul ei, dacă nu s-ar primeni la
chip înainte de cinci săptămâni (...) (II, 1)

Caliban N-ai picat din cer?

Stephano Din lună, crede-mă. La vremea mea, am fost omul
din lună. (II, 2)

Într-o a doua etapă are loc ceea ce se numește „*spiritualizarea*" sufletului, care se manifestă printr-o profundă căință, mai ales la Alonso, personajul tipic pătimitor (rajasic) din această piesă. La căința naufragiaților Prospero răspunde dezbrăcându-se de rigoarea manifestată până acum și își arată mila sa, căci procesul care se petrece în continuare e mult mai suav. Dacă în prima etapă Prospero s-a folosit de puterea magiei sale, el se dezbracă acum de această putere și se folosește de muzică pentru a putea transforma firea umană.

Prospero ...nu răzbunarea, / Ci mila-i mai presus. S-au pocăit;
De-aici încolo nu s-ar mai cădea
Nici să mă-ncrunt măcar...
(...) Solemnul cântec, cel mai bun balsam
Al minții răscolite, lecuiască-ți
Înfierbântatul creier ! (V, 1)

E un proces de sublimare a psihé-ului care se produce odată cu iertarea pe care Prospero o acordă tuturor. Căci întreaga umanitate s-a răscumpărat prin suferință și prin sacrificiile făcute. Punctul terminus al acestei etape e simbolizat de lumina soarelui care fixează volatilul, risipind vraja.

Prospero Acum vraja se destramă grabnic;
Și, după cum gonește aurora
A nopții neguri, simțurile lor
Încep s-alunge ceața ce-nveșmântă
Lumina minții. (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Din cercul său de putere Prospero deschide tuturor peştera sa devenită palat, peşteră care e acum centrul acestui cerc, ceea ce reprezintă simbolul astrologic al soarelui. Personajele piesei, imagine a umanităţii întrevăd o nouă stare paradisiacă ce va fi transferată în Milan – Ţara de Mijloc şi în Neapole – Noua Cetate, astfel regenerate.

Gonzalo Bucuria / Vă fie fără ţărm ! Săpaţi-o-n aur
Pe stâlpi ce-nfruntă vremea! (V, 1)

Cu lumina aurului care inundă centrul şi inimile, se atinge stadiul final al operei la roşu.

Dacă acestea sunt aspectele principale ale procesului alchimic macrocosmic[1], ele se răsfrâng evident şi asupra transformării fiecărui personaj în mod diferit desigur, după calificarea iniţială a fiecăruia. Este limpede că Gonzalo va suferi rigorile acestui proces mult mai puţin decât Caliban, ca să luăm exemplu celor două extreme. Există însă şi un alt parcurs iniţiatic complet diferit de al celor două grupuri, e vorba de acela pe care-l parcurge *Ferdinand*, şi alături de el Miranda. Dacă pentru grupuri e nevoie de o cale dură, cosmologică, pentru îndrăgostiţi calea e mult mai blândă. În prima parte şi Ferdinand e supus la încercări dar nu de calcinare, ci mai curând de disoluţie a cojilor individualităţii având ca scop înlăturarea orgoliului prin smerenie şi a dorinţei prin castitate. Odată această purificare obţinută – printr-o cale uscată, de reprimare a pornirilor, (mercur evertuat), sublimarea iubirii are loc printr-o spiritualizare a sufletului în care intervin chiar zeiţele marilor mistere, Demeter şi Junona. Abia în această a doua fază intră în proces şi Miranda, căci ea având o puritate dincolo de orice dubiu, ca una

---

[1] În simbolism astrologic, parcursul naufragiaţilor poate părea oarecum neobişnuit, având luna la mijloc şi soarele la capăt. E vorba aici de o altă perspectivă decât cea heliocentrică, care plecând de la planetele grele spre cele uşoare are luna în centru, ca simbol al purificării sufletului (mercur, opera la alb) şi soarele la capăt, ca simbol al transformării spirituale (sulf – opera la roşu), Hermes (Mercur) fiind maestrul operei. (Cf. Basile Valentin: Azoth, 1659 Paris, apud. T. Burckhardt, L'Alchimie, Science et Sagesse. ed. Planète, p. 97).

Scanned with OKEN Scanner

care a trăit în retragere şi a fost pregătită de Prospero, nu mai are nevoie să treacă prin încercările iniţiale. Să nu uităm că ea găseşte mila pentru naufragiaţi înainte de a o exercita tatăl ei. Perechea Ferdinand – Miranda atinge centrul stării umane prin iubire, cu binecuvântarea zeiţelor, şi se instalează în chiar peştera lui Prospero, în timp ce restul omenirii priveşte la jocul lor din afară.

Dincolo de aceste două căi iniţiatice, cea cosmologică şi cea a iubirii, există desigur şi o a treia, cea intelectuală, pe care a realizat-o Prospero. Este calea lui Hermes Trimegistos de care vom vorbi ceva mai departe.

Toate aceste prefaceri care transmută firea umană într-o a doua natură, celestă, au loc în această insulă – athanor, folosind puterile cosmice ale lui Ariel, într-un proces ordonat şi condus de Prospero. Ruperea cercului magic, ca şi deschiderea peşterii şi liberarea lui Ariel sunt un simbol al deschiderii athanorului Odată cu aceasta, marea operă alchimică a fost încheiată.

C. 8. – Cine e Prospero?

Desigur, într-o primă accepţiune, Prospero este, ca în multe alte piese shakespeariene un duce, un conducător a cărui putere e uzurpată de fratele său, el trebuind să plece în exil de unde se va întoarce cu forţe sporite ca să-şi reia tronul. Din acest punct de vedere nimic nou, afară poate de faptul că însuşi Prospero şi-a delegat puterea, pe care după aceea Antonio o uzurpă alungându-l. Dar situaţii asemănătoare am mai întâlnit şi în alte piese, cum ar fi *Măsură pentru Măsură* şi mai ales *Regele Lear*.

Ceea ce e poate nou în Furtuna e faptul că Prospero renunţă la putere fiind atras de nevoia de cunoaştere, dorind să-şi consacre timpul „la-mbogăţirea minţii" („the bettering of my mind" – I, 2). El dă aşadar ducatul pentru o bibliotecă („my library / Was dukedom large enough" – I, 2). Un vechi conflict între *putere* şi *cunoaştere*, între nevoia de faptă şi aceea mai imperioasă de meditaţie, îl macină pe Prospero, ca şi pe ducele din *Măsură pentru Măsură*, sau mai ales pe Hamlet. Pare să fie un conflict

Scanned with OKEN Scanner

străvechi, dar care are o desfăşurare inversă decât la origini. În aparenţă şi Adam şi Prospero cad atraşi de pomul cunoaşterii. Dar situaţia nu e totuşi identică pentru că prin cunoaştere distinctivă, dualã Adam râvneşte la puterea divină, în timp ce Prospero năzuieşte să descopere prin cunoaştere misterele lumii („rapt in secret studies" – I, 2-), renunţând deci la putere pentru meditaţie. Cunoaşterea pe care o caută Prospero este una contemplativă, care să-l întoarcă în paradisul pierdut de primul om.

Nu e însă mai puţin adevărat că Prospero, ca duce al Milanului, al Ţării din Mijloc, este un conducător tradiţional, ca şi ducii din comedii, care îmbină puterea şi cunoaşterea, fiind un urmaş al Druizilor (dru – putere + vid – cunoaştere), fiind un reprezentant al Imperatorului tradiţional, deţinător al puterii temporale dar şi al autorităţii spirituale. E vorba de acel „dux" pe care Dante îl socotea o imagine vie a monarhului universal. Prospero greşeşte separând cele două atribute ale conducătorului tradiţional, ceea ce este indirect cauza exilului său. El nu e însă mai puţin un „duce".

În exil, pe insula pe care va deveni stăpân, facem cunoştinţă cu o altă latură a lui Prospero, puţin întâlnită la personajele lui Shakespeare, cu latura *puterii magice*. Cărţile, cunoaşterea par să-i fi slujit lui Prospero nu numai pentru meditaţie, ci şi pentru a deprinde ştiinţele cosmologice, cu corolarul lor puterea asupra fenomenelor naturale. Dacă el ar fi avut această putere în Milan, ar fi folosit-o desigur pentru a-şi păstra ducatul. El o capătă deci pe insulă, fiindu-i necesară ca s-o poată învinge pe vrăjitoarea Sycorax. Dar este această nouă putere a lui Prospero doar o putere magică, o putere mai mare decât a omului obişnuit, dar totuşi una de natură fenomenală? Chiar dacă magia lui este una benefică, o *magie albă* cum se spune, spre deosebire de cea a vrăjitoarei, care e o magie neagră, malefică, venită de la demon, n-ar fi pentru Prospero un prea mare motiv de superioritate. A stăpâni ambianţa cosmică prin puteri subtile, oricât ar fi de tentant, înseamnă a-ţi limita cunoaşterea şi puterea la domeniul cosmologic inferior, ceea ce nu conferă nici-un „avantaj" spiritual, ba dimpotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca unul care era fără egal la Milan în artele liberale („for the liberal arts / Without a parallel" - I, 2), arte care au în hermetism şi un aspect iniţiatic, Prospero nu putea fi doar un simplu magician. De altfel el îi spune Mirandei:

Prospero... sunt mult mai mult decât Prospero,
Stăpânul unei biete peşteri
Şi-al tău sărman părinte. (I, 2)

Într-adevăr, el nu se foloseşte direct de putere pentru a provoca furtuna, căci el stăpâneşte principiul elementelor, care e Ariel, supus şi intermediar al lui. Puterea lui este deci mai mare decât a elementelor care produc fenomenele, puterea lui e superioară forţelor subtile ale cosmosului. E o putere care vine de la zei („by Providence divine"), este deci o „*theurgie*". El are darul prevederii destinelor umane („by my prescience") şi pe acela de a le schimba, se găseşte deci deasupra lor. Puterea magică propriu-zisă o deţine Ariel.

Prospero e mai puternic. Numai aşa poate el să „pună în scenă „ coborârea zeiţelor Ceres şi Junona ca să consacre nunta Mirandei cu Ferdinand. Puterea lui nu stă numai în mantia şi bagheta magicianului, ci şi în cărţi, în intelect deci. El domină totul prin forţa spiritului. Prospero e un înţelept care se foloseşte doar silit de puteri magice. Odată ţelul atins, el se dezbracă de puteri, invocând numai muzica cerească.

Prospero Ci iată-acum mă lepăd de magie. Mai cer doar,
Şi asta chiar acum, un cântec ceresc
Ca să-mi sfârşesc asupră-le lucrarea... (V, 1)

Adresându-se duhurilor subtile de care se folosise şi pe care le liberează, înainte de a se lepăda de magie. Prospero îşi dezvăluie adevăratele lui puteri, egale cu ale zeilor.

Prospero ...Soarele de-amiază / L-am atins (...)
Aprins-am tunetul temut şi surd,
Crăpând stejarul mândru al lui Joe
Chiar cu săgeata lui; din temelii
Clintit-am promotorii (...) la glasul meu
Căscatu-s-au mormintele, şi morţii,
Prin arta-mi s-au trezit... (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Folosindu-se chiar de săgeata lui Jupiter, Prospero e stăpânul fulgerului, al focului ceresc. Mai mult, el are puterea să scoată morții din morminte, putere care nu-i este dată decât marelui înger al apocalipsului. Şi chiar dacă Prospero nu este atât de mult, şi chiar dacă Furtuna nu merge atâta de departe, nu e mai puțin adevărat că toate acestea simbolizează o *funcție de sfârşit de ciclu*, care ia înfățişarea unui apocalips parțial. Iată ce spune R. Guénon despre cel care trebuie să „opereze" redresarea ciclului: „... mais le redressement ne pourra l 'être que par celui qui, unissant en lui les puissances du Ciel et de la Terre, celle de l'Orient et de l'Occident, manifestera en dehors, a la fois dans la domaine de la connaissance et dans celui de l'action, le double pourvoir sacerdotal et royal.[1] Aceste atribute le însumează şi ducele Milanului care uneşte în plus Nordul cu Sudul, pe lângă Orient şi Occident (prin căsătoria fiicei lui Alonso cu regele Tunisului, ale cărei legături cu Troia sunt subliniate în piesă). Prospero capătă aşadar dimensiunile unui judecător ceresc şi ale unui demiurg. El devine un misionar al centrului suprem, al polului spiritual pentru redresarea lumii, pentru începutul unui nou ciclu. În nici o altă piesă Shakespeare nu a creat un personaj cu o atât de înaltă misiune. El nu poate fi comparat decât cu Oberon, a cărui funcțiune e însă mai restrânsă, căci nu are putere decât asupra îndrăgostiților. Prospero nu e numai un apărător al tradiției şi al continuității ei, ci şi un salvator al umanității, un restaurator al Țării de Mijloc (Milan) şi al Noii Cetăți (Neapole). El are o funcție cosmică ce ține direct de Regele Lumii.

Prin atributele sale: mantia, bagheta şi cartea, Prospero este un reprezentant al lui *Hermes*. Mantia îl ascunde şi-i dă puterea să vaticineze[2]; bagheta e caduceul în jurul căruia se înfăşoară cele două forțe benefică şi malefică, Ariel şi Caliban; cartea este însăşi ştiința hermetică[3]. Prospero este maestrul spiritual care-i conduce pe Ferdinand şi Miranda spre misterele zeițelor Junona şi Demeter.În mod ciudat, acel „set it down / with gold on

---

[1] R. Guénon: Aperçus sur l'Initiation, Et. Traditionnelles,
[2] Hermes era numit şi „chlamydophore" în tradiția greacă.
[3] Inventator al cuvântului, Hermes mai era numit şi „logics".

Scanned with OKEN Scanner

lesting pillars" de care vorbeşte Gonzalo (V, 1), aminteşte de hermele care se ridică sub formă de stâlpi la răspântii în cinstea lui Hermes. El ia fulgerul lui Jupiter aşa cum Hermes îl răpeşte pe al lui Zeus. Ca unul care scoate morţii din morminte el este psihopomp, aşa cum călăuzind sufletele spre zei este psihagog. El e sulful care transfigurează omul şi lumea: PRO-SPERO, PRO-SPIRO, şi suflul alchimic simbol al spiritului însuşi. Chiar numele lui e format din vocabula PRO de o parte şi alta a literei S, simbol al caduceului: PRO-S-PERO. El e reprezentantul lui *Hermes Trismegistos*. Arta lui e arta transmutaţiilor.

C. 9. – Finis coronat Opus.

„Now my charms are all o'erthrown...", spune Prospero la începutul Epilogului. Acum când şi noi am fost dezlegaţi de vraja acestei piese, abia acum ne simţim mai fermecaţi. Căci e miracolul *poveştii* ca să ne ţină în aura sa mult după ce povestirea s-a terminat. Şi noi am asistat la o poveste aievea, la o poveste adevărată. Prospero a început s-o spună din primele scene ale piesei.

Prospero Ceasul a sosit; / Chiar clipa ca să-ţi pleci urechea,
Ascultă dar. Îţi aminteşti de vremea
Când nu venisem încă-n grota-aceasta? (I, 2)

Povestea, care e o reamintire, cere deci un timp al ei, şi ne duce într-un alt timp, care este cel al originilor. O altă poveste i-o promite Prospero lui Alonso la sfârşitul piesei.

Prospero Iar eu voi depăna
Din fir-a-păr povestea vieţii mele,
Cu toate câte mi s-au întâmplat
De la venirea mea în insulă. (V, 1)

Chiar personajele cele mai malefice se simt prinse în ţesătura poveştii.

Antonio Eu cred în toate / Şi-s gata orice basm
să-adeveresc...

Scanned with OKEN Scanner

Sebastian Acum cred în licorni, ba chiar în Phenix...
Care-n Arabia domneşte azi
Pe tronul său din pom. (III, 3)

Aşa cum există un timp al poveştii există şi un spaţiu şi o lume a poveştii. Este o lume paradisiacă în care fenixul şi licorna stau de-o parte şi alta a pomului vieţii, ca într-o tapiserie medievală. Iar povestea este una care transformă toate personajele, şi ne transformă şi pe noi *hinc et nunc*, aşa cum fenixul moare şi renaşte din propria cenuşă. Toată piesa se desfăşoară aşadar între două povestiri ca între două porţi strâmte prin care intrăm şi ieşim din tărâmul basmului, rectificaţi. Piesa e o poveste în povestire, e o chintesenţă a poveştii.

Dar nu numai farmecul poveştii ne învăluie, ci şi al *muzicii* care o însoţeşte. Căci toată insula e plină de muzică. A auzit-o încă de la început Caliban chiar.

Caliban Să nu te temi ! Ostrovu-i plin de zvonuri,
De sunete şi de dulci cântări ce-mbată,
Dar rău nu fac. (III, 2)

Rătăcirile naufragiaţilor sunt însoţite de muzica lui Ariel: o muzică, obsedantă, de tobe pentru cei înrăiţi. O muzică de harpie. Dar şi o muzică încântătoare pentru ceilalţi: Muzică de nimfe.

Alonso Ce armonie !Ascultaţi, prieteni !

Gonzalo Ce dulce şi minunată muzică ! (III, 3)

E ca o muzică de sirene în care intră farmecul iluziei. Pentru cei mai puri însă, pentru îndrăgostiţi, muzica vine chiar din Cer.

Ferdinand E-un cântec pământean sau din văzduh?
A încetat – cred că dezmiardă-un zeu
Al insulei. (I, 2)

Dar e şi o muzică mai suavă (soft music) care însoţeşte misterele Junonei şi ale lui Ceres, în sunetul căreia dansează nimfele consacrând nunta lui Ferdinand şi a Mirandei. În sfârşit, o muzică cu adevărat inefabilă este invocată de Prospero atunci când, dezbrăcându-se de mantia magiei, îşi arată adevăratul chip.

Prospero Mai cer doar, / Şi asta chiar acum, un cânt ceresc
Ca să-mi sfârşesc asupră-le lucrarea.... (V, 1)

Scanned with OKEN Scanner

Ce poate fi această muzică celestă („heavenly music") dacă nu muzica sferelor. O muzică orfică făcută să transfigureze, pe care am mai auzit-o de câteva ori în teatrul shakespearian.

Dar mai presus de toate *Furtuna* e un *spectacol*. La prima manifestare a acestui spectacol am asistat cu teamă şi uimire.

Miranda Prin arta-ţi, dragă tată, de-ai stârnit
Acest al apei clocot, domoleşte-l ! (I, 2)

Prospero (...) Am rânduit cu-atâta prevedere-n arta-mi
Spectacolul naufragiului grozav
Ce-a răscolit fiinţa milei tale,
Că nici-un suflet nu s-a prăpădit. (I, 2)

Prospero (...) Duhule, / ai rânduit furtuna cum ţi-am spus?

„Art... spectacle... perform'd...", toţi aceşti termeni şi alţii care se vor repeta în decursul piesei, arată că Prospero a rânduit şi va rândui tot ce se întâmplă în piesă ca un mare autor-regizor, ca un adevărat demiurg pentru care insula devine marea scenă a lumii. Este un spectacol în care vor fi implicate până la urmă toate personajele piesei, toată devenirea lor, inclusiv Ariel şi Prospero însuşi. Un spectacol în care autor, actori şi spectatori formează o triadă în care un termen nu poate exista fără celălalt, o triadă în care cel ce cunoaşte (autorul-regizor), cel ce este cunoscut (actorul) şi cunoaşterea (spectacolul-spectatorul) alcătuiesc un tot, alcătuiesc întreaga existenţă.

Acest spectacol, în care răul însuşi e implicat, în care toată lumea caută, luptă, făptuieşte şi suferă este până la urmă o iluzie, precum ospăţul întins de Ariel pentru grupul Alonso sau hainele fluturate prin faţa grupului Caliban. Singurele personaje care par să nu fie „iluzionate" de întâmplări sunt cei doi îndrăgostiţi, Ferdinand şi Miranda. Şi totuşi şi lor le pregăteşte Prospero jocul cu măşti al zeiţelor.

Prospero ...doresc / S-arăt acestei tinere perechi
Iluzia artei mele... (IV, 1)

Prospero (...) Sunt spirite, care prin arta mea,
Le-am scos din lumea lor, ca să dea viaţă
Acestor fantezii. (IV, 1)

Scanned with OKEN Scanner

E deci şi acesta un spectacol? E şi în acest caz vorba de o iluzie? Un spectacol este, dar e unul care aduce în scenă o realitate superioară, realitatea unui mister divin. Nu ca să-i iluzioneze pe cei doi îndrăgostiţi o face Prospero, ci dimpotrivă ca să transforme iluzia lor în realitate nepieritoare, ca să desăvârşească prin consacrare unirea lor.

Iris Să celebrezi un legământ al unei mari iubiri
Şi, spornic, pentru fericiţii miri
S-aduci un dar. (IV, 1)

Se vorbeşte aşadar de o adevărată dragoste („true love"), de un legământ („contract") între fericiţii îndrăgostiţi („blessed lovers").

În acest spectacol Ferdinand şi Miranda cred cu toată fiinţa lor.

Ferdinand Măreaţă viziune, peste fire,
Şi-plină de-armonie-mbătătoare.
Pot crede că sunt spirite? (IV, 1)

Cum zeii nu mai coboară printre oameni, între realitatea lor şi om se interpune un spectacol, un joc care devine realitate prin trecerea lui *în ritual*. Aceasta înlocuieşte „minunea" coborârii zeilor, prin invocarea harului lor, şi prin coborârea lui efectivă („donation"). Spectacolul devine astfel un suport care vehiculează darul zeilor prin simbol şi mit, făcând perfectă realitatea lor. În aceste condiţii se restabileşte unirea între autor (zeu), actor (oficiant) şi spectator (om), iar spectacolul ritual devine trăire totală, devine comuniune.

Dar cel mai uluitor spectacol e cel pe care-o oferă Prospero întregii insule când deschide poarta peşterii devenită astfel o scenă a lumii pe care Ferdinand şi Miranda joacă şah. Jocul iubirii se integrează în jocul de şah care simbolizează toată existenţa, întreaga lume transfigurată prin *joc în mit*. Dacă îndrăgostiţilor Prospero le-a deschis poarta spre lumea zeilor prin ritual, întregii lumi el îi deschide realitatea exemplară a iubirii ca simbol al armoniei şi unităţii. Acest spectacol în spectacol devine un mod de transformare şi fixare a omului, de sublimare a lui prin uimire într-un mare „teatrum alchemicum". Caverna lui Prospero se preface în athanor iniţiatic şi în scenă a universului, iar insula

Scanned with OKEN Scanner

devine marele teatru al omenirii, acel „amphiteatrum sapientiae" visat de alchimişti. „All the world's a stage, / And all the men and women merrily players..." spune Jaques Melancolicul în *Cum vă place* (II, 7). Iată încă odată aici simbolul devenit existenţă. Spectacolul nu mai e simplă reprezentare, nu mai e doar artă, ci trăire totală şi, ceea ce e şi mai important, *mijloc de salvare*, mijloc de recuperare a paradisului pierdut.

Ferdinand Aş vrea aici să vieţuiesc mereu;
Un tată minunat, şi o soţie,
Adus-au raiul pe pământ. (IV, 1)

Cu această vastă şi exaltantă viziune integratoare şi transformatoare a lumii, Shakespeare îşi încheie piesa, îşi încheie opera şi chiar viaţa. Şi totuşi, dincolo de paradisul terestru, dincolo de lumea zeilor, autorul pare să spună că universul este şi altceva, sau nu este nimic.

Prospero Mă iartă, domnule,
Mi-e răvăşită mintea de bătrân...
Să nu te mişte slăbiciunea mea.
Duceţi-vă-n chilie dacă vreţi,
Şi vă-odihniţi – eu mă mai plimb puţin,
Să-mi vin în fire. (IV, 1)

Întreaga noastră experienţă, aşadar, întreaga lume este o insulă înconjurată de somn, este un vis în marele ocean al somnului. Este deci, doar o *iluzie*? Viziunea lui Shakespeare capătă aici o dimensiune cu adevărat metafizică în care manifestarea devine un vis al singurei realităţi care e somnul, marea tăcere care departe de a fi neant sau nefiinţă, este mai mult decât Fiinţă, este liniştea Eternă, vidul din care toate pornesc şi în care toate se întorc.

Tulburat de această viziune Prospero îşi cere iertare („Bear with my weakness; my old brain is troubled" – V, 1) ca şi când ar reveni la realitatea imediată dintr-o altă lume, de dincolo de orice lume. Deşi se va întoarce în Milan ca duce, Prospero îşi simte misiunea încheiată. Mesajul său va fi dus mai departe de Ferdinand şi Miranda în Noua Cetate (Neapole). Gândul lui este acum la ultimul prag.

Scanned with OKEN Scanner

Prospero Apoi mă voi retrage la Milan,
Şi-acolo, din trei gânduri, unul
Am să-l îndrept înspre mormânt. (V, 1)

S-ar putea însă pune întrebarea dacă unul din gândurile lui Prospero este spre moarte, spre ce se îndreaptă celelalte două? Poate că răspunsul ni-l dă tot el în finalul epilogului:

Prospero Voi muri în mare chin
Dacă n-o să mă închin.
Rugăciunea-ntrece chiar
Al milostivirii har,
Liberând de-orice păcat.

Gândurile lui merg deci spre milă şi spre rugăciune. Poate este aceasta acea „ars moriendi" pentru care revenirea lui la Milan este tot o retragere („retire"). Retragerea spre transcendent.

*

Opera marelui scriitor de pe Avon începe cu o comedie: *Îmblânzirea Îndărătnicei*, unde era vorba de domesticirea unei naturi permanent în ebuliţie, permanent în revoltă, permanent în dezordine, unde era vorba de stăpânirea unei forţe distructive, dar totuşi a unei forţe naturale: firea Katarinei, firea feminină, firea ca substanţă din care Petruchio, ca un adevărat demiurg, creează o lume ordonată, echilibrată, un cosmos, transformând dezordinea contrariilor într-o armonie a complementarelor. În ultima sa piesă, *Furtuna*, e vorba în fond tot de o domesticire, tot de aducerea sub stăpânire şi sub ordine, a unei naturi, a unei forţe care e însă cea a omenirii, dar a omenirii căzută sub imperiul polului negativ al distrugerii, al revoltei, al dezordinei. Dacă Katarina era o natură frustă, primitivă, era substanţa primă, plămadă a oricărei creaţii şi a oricărei lumi, omenirea din Milan este creaţia căzută la stadiul de haos, de substanţă atomizată, anihilată de propriile-i excese şi transgresiuni. Dar şi din această natură decăzută prin acţiunea destructivă a răului, Prospero reuşeşte să facă o nouă lume, o nouă creaţie. Între aceste două „ fiat"-uri, al lui Petruchio şi al lui Prospero, se desfăşoară nu numai toată opera shekespeariană, dar şi toată istoria umanităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Şi cum reuşesc cei doi „magicieni" această îmblânzire, această transformare? Stârnind o furtună: una psihică, microcosmică, în prima piesă, şi una totală, a elementelor şi oamenilor, una macrocosmică în ultima piesă. Căci dacă Petruchio e „piatra de şlefuire", Prospero e suflul regenerator.

Dar mai e ceva: comedia: *Îmblânzirea Îndărătnicei* nu e decât o reprezentaţie teatrală, un spectacol la care asistă, între două somnuri, căldărarul Christopher Sly, sub care se ascunde în fond (căci Sly înseamnă „ascuns"), marele făurar şi purtător de Christ. Acest spectacol e deci visul demiurgului. Întreaga existenţă e visul unei realităţi care e mai presus de noi. Cu ultima lui piesă, cu *Furtuna*, Shakespeare ne spune pentru cea din urmă oară că suntem doar o insulă de vis în marea somnului. Că suntem o iluzie, dar că această iluzie e singura din care putem visa la suprema realitate, la care putem să ne întoarcem lucid.

Un vis ne-a legat, un altul ne dezleagă. Coagula et Solve. Teatrul lui Shakespeare este un teatru al cunoaşterii eliberatoare, este un Teatrum Sapientiae; iar autorul însuşi e un uimitor şi misterios Magister Ludi.

*

În acest ceas târziu al vieţii şi operei marelui scriitor, care e şi un ceas târziu al lumii, ne întrebăm dacă acuta stare de vis şi iluzie care domină *Furtuna*, testamentul său spiritual, nu este oare şi cauza retragerii autorului din teatru şi din viaţa publică. În plină glorie, cu cinci ani mai înainte de moarte? Viziunea metafizică asupra existenţei şi universului ca iluzie, n-a avut cumva drept consecinţă destrămarea strălucitei triade: viaţă – artă – spiritualitate care a stat la bază şi care a încoronat marea operă shakespeariană, ducând la despărţirea autorului de lume şi de artă, pentru suprema eliberare spirituală?

În lungul său monolog din final Prospero spune câteva lucruri deosebit de semnificative şi se autodefineşte prin câteva semne enigmatice, dar revelatoare:

Prospero Aprins-am tunetul temut şi surd,
Crăpând stejarul mândru al lui Jupiter

Scanned with OKEN Scanner

Chiar cu săgeata lui; din temelii
Eu zguduit-am promotorii. (V, 1)

Ce este acest *shake... bolt* decât numele autorului care a zguduit lumea cu puterea unui zeu.

Prospero Ci iată-acum / Mă lepăd de magie...
Îmi frâng bagheta şi-o îngrop...

Şi ce este acest *break... staff* decât tot numele autorului care-şi frânge propria putere renunțând la ea.

Prospero Iar cartea mai afund am s-o înec
Decât s-a scufundat vreodată plumbul.

Iar acest *drown...* book nu e chiar opera lui ocultată, întoarcerea sa în starea de materie primă a plumbului alchimic, bază a unor transmutațiuni viitoare? Ca şi retragerea şi ocultarea Graalului, cupă şi carte în acelaşi timp? Cupă devenită carte în opera lui Shakespeare?

Prospero Mergi Ariel, / Şi adu-mi sabia şi pălăria
Să mă dezbrac, şi-n fața lor s-apar
Ca duce de Milan. (V, 1)

Şi ce sunt aceste *hat and rapier* dacă nu însemnele întoarcerii autorului în Țara de Mijloc, simbol al acelui Mediolanum, a acelui Kingdom of Meath (mide) unde s-a retras regele Arthur şi unde aşteaptă a doua venire la sfârşitul timpurilor?

Renunțarea la toate uneltele vrajei, renunțarea la acest văl al Mayei care este arta şi lumea. era poate singura posibilitate ca Merlin să se poată întoarce în pădurea Broceliandei, singura posibilitate ca lebăda de pe Avon să-şi ia zborul spre insula preafericiților, insula acelei „pas profunda" a Roza Crucilor, insula Avalon.

SFÂRŞIT

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie selectivă

Acterian, H. – *Shakespeare*, F.L.A., 1938.

Arnold, P. – *Clefs pour Shakespeare*, Vrin, Paris, 1977.

Bayard, J.P. – *Symbolisme maçonnique traditionel*, 1979.

Burckhardt, T. - *L'Alchimie, Science et Sagesse*, Planète, 1972.

Danby, J.F. – *Shakespeare's doctrine of nature*, 1968.

Garber, M. – *Dream in Shakespeare*, New York, 1940.

Guénon, R. – *Regele Lumii*, Rosmarin, Bucureşti, 1994.

Knight, G.W. – *The shakespearian Tempest*, London, 1950.

Lăzărescu, D.A. – *Introducere în shakespearologie*, Univers, 1974.

Levitzky, L. – Shakespeare, *Opere*, Univers.

Lings, M. – *The secret of Shakespeare*, Aquarian Press, 1084.

Lovinescu, V. – *Steaua fără nume*, Rosmarin, 1994.

Orions, C.T. – *A Shakespeare Glossary*, Oxford, 1982.

Paris, J. – *Shakespeare par lui-même*, Paris, 1967.

Robin, J. – *La dernière chance de l'Occident*, Trédaniel, 1984.

Spurgeon, C.F. – *Shakespeare's imagery*, Cambridge, 1935.

Traversi, D. – *An approach to Shakespeare*, New York, 1956.

Yates, F. – *The rosicrucian Enlightement*, London, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Introducere 5
CYMBELINE (1609) 7
A. Jocul Puterii, ca separație 11
A.1. – Lupta internă pentru putere. 11
A.2. – Lupta externă pentru putere. 14
B. Jocul Iubirii – ca reunificare 21
B.1. – Nunta otrăvită 21
B. 2. – Muntele magic. 30
B. 3. – Spre o altă lume. 36
C. – Jocul înțelepciunii, ca retragere şi cosmicizare 39
C. 1. – Curtea şi Cosmosul: Exilul. 40
C. 2. – Muntele şi peştera – Retragerea. 45
C. 3. – Calea Strămoşilor şi calea zeilor. 52
C. 4. – Calea inițiatică. 57
C. 5. – Roza şi Arca. 61
C. 6. – Centrul ascuns. 67
C. 7. – Tradiție pierdută şi regăsită. 71
Anexa 1 77
POVESTE DE IARNĂ 83
PARTEA A – De la tragedie la Basm 83
A. 1. – Povestirea (the Story). 84
A. 2. – Povestea (the Tale) 92
A. 3. – Povestea în povestire. 97
PARTEA B – Patimă şi Iubire. 102
B. 1. – Tremor Cordis. 102
B. 2. – Întoarcerea în timp. 109
B. 2-a) Straniu interludiu. 109
B. 2-b – Între sărbătoare şi spectacol. 113
B.3. – Amor omnia vincit improbus. 117

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA C 122
C. 1. – The doctrine of ill-doing. 122
C. 2. – Centrul pierdut. 127
C. 3. – Generația pierdută. 133
C. 4. – Serbarea ca ritual. 140
C. 5. – Tradiția ascunsă și păzitorii ei. 147
C.6. – Arta sacră, vehicol al mitului. 154
FURTUNA 162
Partea A – Furtună în conștiințe. 162
A.1. – Alegerea. 162
A.2. – Exilul. 165
A.3. – Insula ca labirint. 168
A.4. – Cercul magic. 178
PARTEA B – Insula metamorfozelor. 181
B.1. – Interludiu cosmic. 181
B.2. – Milanul sau revolta istoriei. 183
B. 3. – Insula, o gură de rai. 188
B. 4. – Furtuna, o poartă strâmtă. 190
B. 5. – Insula, imago mundi. 193
B.6. – Insula, între istorie și utopie. 197
B.7. – Iubirea, paradis regăsit. 209
PARTEA C – Teatrum Sapientiae. 215
C.1. – Întoarcerea acasă. 215
C. 2. – Om, Destin, Providență. 218
C. 3. – Substanța visului. 223
C. 4. – Catabază și anabază în istorie. 227
C. 5. – De la război la apocalipsă. 234
C. 6. – Tradiția neîntreruptă. 238
C. 7. – Ce e insula? 245
C. 8. – Cine e Prospero? 256
C. 9. – Finis coronat Opus. 260

Scanned with OKEN Scanner

COLECȚIA

ESEU

În tot teatrul lui Shakespeare simbolul joacă un rol de prim ordin fiind o expresie a structurii sacre a lumii, dar în aceste ultime piese, *Cymbeline, Poveste de Iarnă, Furtuna* la care s-ar putea adăuga *Pericles*, simbolul devine predominant, structurându-se într-o realitate mitică totală, asemănătoare în bună măsură cu cea a basmelor din multe tradiții. Din acest motiv, denumirea de "romances", dată de majoritatea exegeților acestor piese, ni se pare inadecvată și insuficientă, numindu-le în consecință "piese-basm". Simbolul nu este aici doar un mod de expresie, ci un mod de existență, personajele și întâmplările evocând lumea miraculoasă a omului tradițional, mai degrabă decât pe cea contemporană autorului. Căci prin caracterul lor mitic, aceste piese devin vizionare, și aproape profetice, prin unele din semnificațiile lor, și în consecință intemporale.

Shakespeare și piesele-basm
72000
Preț 72.000 lei

EDITURA HERALD

Scanned with OKEN Scanner